BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 10 - DICEMBRE 1948

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 - 755.591 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (tel. 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 10 - DICEMBRE 1948

Una lettera di Benedetto Croce

Caro signor direttore,

La ringrazio del dono della sua bella rivista di studi cinematografici. Io non ricordo con quale riferimento dissi le parole che il Cecchi ha pubblicate; ma, poiché egli le ricorda, non mi resta se non concludere che in quel momento formulai in modo non esatto il mio pensiero. Per quanto l'uomo pensi (diceva il mio maestro Antonio Labriola), macchina pensante non diventa mai.

Ma ciò non ha importanza. Il fatto è che io, per mio conto, mi sono spacciato, con una negazione radicale, di tutte le controversie alle quali danno origine i cosiddetti " mezzi " dell'espressione, circa la loro distinzione e opposizioni e la possibilità e il modo della loro unione per concorrere a un effetto artistico. Le difficoltà che par che sorgano e si atteggino come derivanti da essi, non avendo essi fondamento di verità, non sono logicamente risolvibili, ma appartengono al farsi dell'opera d'arte e le risolve solo il gusto e il genio artistico.

Le distinzioni delle arti, poesia, musica, pittura e via dicendo, rendono servigio pratico per la classificazione, e cioè per la considerazione delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono dinanzi alla semplice realtà che ogni opera ha la sua propria fisionomia e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia, o, se così piace meglio dire, tutte sono musica, o tutte pittura, e simili.

Dunque, un film, *se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire.*

Opportunamente il Ragghianti mette in rapporto le controversie sul cinematografo e quelle sul teatro come " dizione " e come " spettacolo ". Ma dizione e mimica e apparato scenico, fanno nella rappresentazione tutt'uno, nati da un unico atto di creazione estetica, nel quale non si distinguono perché sono quell'atto stesso. Né l'arte dell'attore è, come si suol dire, " interpretazione " del testo letterario (bella " interpretazione ", che

ci toglie l'intima visione e penetrazione e godimento di una poesia, letta tra noi e noi!). Se mai, è non interpretazione ma " traduzione " del testo, e, in quanto tale, una " variazione " e, se è bella, una nuova opera d'arte, che potrà essere anche una pittura, " ispirata " (come si dice) a una poesia, cioè una traduzione con la tavolozza e il pennello.

Quanto al malumore o alla diffidenza di cui uomini di fine gusto danno segno sovente verso il cinematografo è da avvertire che il medesimo sentimento si manifesta verso il teatro, e non si riferisce all'arte dell'attore o a quella del regista, ma ai pervertimenti che l'intervento degli interessi industriali favorisce per soddisfare le richieste extraestetiche del pubblico.

Mi abbia con molti saluti

Napoli, 16 novembre 1948.

suo dev.mo
Benedetto Croce

L'articolo di Luigi Chiarini *L'immagine filmica,* pubblicato in *Bianco e Nero* (n. 6), che polemizzava con la posizione presa da Cesare Brandi di fronte al cinema (v. *Carmine o della pittura,* Vallecchi, 1947) e con la recensione allo stesso libro pubblicata da Emilio Cecchi su *Mercurio* n. 22, ha dato luogo a una nota di C. L. Ragghianti su *Croce e il cinema come arte* (*Bianco e Nero,* n. 8). Con la lettera sopra riprodotta, Benedetto Croce, citato sia dal Chiarini che dal Ragghianti e dal Cecchi, è intervenuto con la sua autorità nella polemica.

Evoluzione del film britannico

Sia in Gran Bretagna che all'estero molti ritengono che, fatta eccezione per la produzione di documentari, e cioè a partire dal 1930 circa, si siano ottenuti in Inghilterra dei progressi di qualche rilievo solo nella produzione cinematografica di questi ultimi anni. Tuttavia nella storia del cinema britannico bisogna distinguere tre periodi, che riflettono in maniera diversa l'attività di alcuni pionieri, di uomini cioè che comprendevano le possibilità artistiche del film. Ed è bene non dimenticare il valore dell'opera compiuta in queste tre fasi, anche se il nostro cinema è stato sommerso dall'ondata sempre crescente dei film americani importati dal 1914 in poi.

Il periodo iniziale del cinema britannico o dei pionieri è quello in cui i nostri film ebbero un vasto mercato internazionale e furono in testa alla produzione mondiale fino all'inizio della guerra del '14 (1).

Il secondo periodo, dal 1930 al 1940, è il risultato della lotta dei nostri produttori sia di documentari che di film a soggetto contro il tipo grossolano di film commerciali. L'ultimo periodo è familiare a noi tutti, essendosi iniziato un anno dopo lo scoppio dell'ultima guerra. In esso l'industria cinematografica, assai migliorata, diede a molti produttori e registi intelligenti il modo di affermare la loro personalità piú di quanto fosse stato possibile prima.

E' bene considerare la nostra industria cinematografica nel quadro internazionale. Come la Francia, la Svezia, la Cecoslovacchia, l'Argentina, il Messico, e qualche altra nazione, noi siamo uno dei paesi che producono un minor numero di film in relazione alla richiesta dei nostri numerosi cinema (2). Il numero dei cinema, quanto del pubblico che li frequentava a diecine di milioni la settimana, aumentò pro-

(1) Questa affermazione del Manvell ci sembra azzardata. I film danesi, svedesi, italiani anteriori al '14 han lasciato spesso nella storia del cinema tracce ben piú significative che la produzione britannica. (*N. d. R.*).

(2) Può giovare, qui, dare alcuni dati statistici. Noi abbiamo 4750 cinematografi con 5 milioni e mezzo di posti per un pubblico di circa 25 o 30 milioni la settimana con un incasso annuo di 140 milioni di sterline, di cui circa 40 milioni vengono devoluti allo stato come imposta sui divertimenti. Un film a successo può fare incassare circa 300.000 sterline.

Il regolamento quota del 1927 obbligò i noleggiatori di film a presentare con proporzione sempre crescente film britannici fino a raggiungere un quinto complessivo delle rappresentazioni di prima della guerra, che però fu abbassato ad un sesto durante la guerra. Un regolamento del 1948, tuttavia, ha ingiunto ai direttori di produzione inglesi di fornire il 45 per cento richiesto dai nostri cinema; il rimanente viene coperto da film americani. Prima della guerra il ritmo annuale massimo che andava dai 150 ai 200 film a soggetto, fu raggiunto soltanto producendo

prio quando la nostra produzione era in ribasso, cioè fra il 1917 e il 1927.

L'invenzione del sonoro accrebbe nelle nazioni, in cui non si parla inglese, il desiderio di produrre propri film. Si presentava l'alternativa o di avere film americani con i sottotitoli tradotti oppure, meglio ancora, film doppiati nella lingua straniera. Nel caso della Gran Bretagna, dopo la prima impressione spiacevole della poco armoniosa pronunzia americana, il nostro pubblico si abituò in breve all'accento e all'idioma di Hollywood e gustò e imitò il frizzante modo di parlare americano. Soltanto pochissimi film inglesi ottennero il successo dei film americani pieni di divi. Pertanto, se mai fu sentito il bisogno di pionieri in un'arte nazionale, questo avvenne proprio per il film britannico. Se tali pionieri non avessero combattuto per una migliore produzione fra il 1930 e il 1940, non sarebbe stato possibile ottenere un miglioramento generale del loro lavoro.

Nel 1896, i primi film furono rappresentati pubblicamente in Gran Bretagna dai rappresentanti di Lumière e da R. W. Paul, e in breve furono in tutta la nazione considerati quale parte degli spettacoli di varietà ed anche rappresentati spesso in « Bioscopes » sistemati nei recinti delle fiere. I primi film che vennero fatti sono di una lunghezza di circa 50 piedi e si rappresentano in un minuto circa; ma in breve la loro lunghezza aumentò, cosicché intorno al 1900 duravano da 2 a 5 minuti. I loro soggetti erano varî e semplici: notiziarî, il Derby del 1896, i funerali della Regina Vittoria nel 1901, sono esempi famosi. Film di argomento di interesse generale, viaggi ferroviari, scene della vita per le strade, film dei primi viaggi in ferrovia, scene di varietà, film a trucco (come *Motorist* di Paul), commedie (generalmente semplici scene movimentate), drammi (come *Rescued by Rover*) storie sentimentali e persino quadretti politici messi insieme per fare brevi programmi cinematografici. I primi pionieri furono R. W. Paul, Cecil Hepworth, J. Williamson e Charles Urban associato ad Albert Smith (l'inventore del « Kinemacolour », il primo importante procedimento coloristico brevettato nel 1908, ma piú tardi tolto dalla produzione cinematografica a causa di una disgraziata questione di brevetti). Molte migliaia di film, fatti da questi e da altri produttori, godettero di una popolarità straordinaria, cosicché in pochi anni si comprese che l'industria cinematografica doveva avere una importanza maggiore di quanto sembrasse ai suoi inizi. Varie nazioni si scambiarono liberamente i film e i cataloghi di Paul vennero stampati in tre lingue. Fino al 1914 la Gran Bretagna divise con la Francia, l'Italia e l'America il merito di aver affermato l'importanza della produzione cinematografica quale divertimento popolare. I film di Cecil Hepworth si distinsero allora per la loro speciale suggestione. Questi primi artisti gettarono le basi di un vero stile cinematografico quando i teatri di

film scadenti e fatti in fretta: i ben conosciuti « quota-quickies ». I nostri produttori si trovano ora di fronte al problema di aumentare considerevolmente la quantità di film senza nuocere alla loro qualità.

posa erano ancora, prima all'aperto, e poi in capannoni di vetro, per usare la luce del giorno (1).

Con l'affermarsi di film piú lunghi, che noi chiameremo film a soggetto, l'Inghilterra cominciò a sviluppare lo spettacolo cinematografico, cosa che già si faceva in Francia e in Italia. Il piú importante di tali spettacoli fu *Jane Shore* di Will Barker, un grande quadro storico che impiegò molte centinaia di comparse in scene di battaglia girate sul posto.

Il sopraggiungere della prima guerra mondiale lasciò il nostro mercato aperto agli Americani. La nostra produzione diminuí e cessò del tutto nel 1917.

Cecil Hepworth fu il piú importante produttore fino al 1925 e insieme a qualche altro, fra cui George Pearson, tenne vivo il nostro cinema. Durante il periodo che va dal 1920 al 1930 cominciarono a lavorare nei film inglesi uomini i cui nomi sono ora ben noti: Michael Balcon, Thorold Dickinson, Maurice Elvey (i quali avevano cominciato a fare i registi anche prima), Michael Powell, Anthony Asquith e Alfred Hitchcock. Erano stati fatti pochi film quando il regolamento del 1927 stabilí che alla rappresentazione di film inglesi si dedicasse almeno un minimo del cinque per cento del tempo destinato alle rappresentazioni cinematografiche. Sebbene la produzione di questo periodo fosse esigua, si videro i film *Coming through the Rye* di Hepworth, *Sthooting Stars, Underground* e *Cottage on Dartmoor* di Asquith, *The Lodger e Blackmail* di Hitchcock. *Blackmail* è il primo film britannico che abbia un dialogo e che riveli a tratti una vera capacità creativa nell'uso del suono.

Furono fatti anche alcuni documentari fra cui notevole la serie *Secrets of Nature* e i film di guerra come *Zeebrugge* fatto da Percy Smith e H. Bruce Woolfe prima che Grierson desse inizio al movimento del moderno documentario inglese col suo film muto *Drifters*.

Il secondo periodo di progresso s'iniziò dopo che fu messo in atto il Quota Act (1927), istituito per proteggere la produzione nazionale dai film stranieri, specialmente americani, che invasero il mercato inglese dal '20 al '30. E' necessario, qui, distinguere i tentativi isolati di alcuni registi per incoraggiare o fare buoni film a soggetto in mezzo alla folta produzione di film di tipo inferiore, fatti a buon mercato (quei rapidissimi « film quota » disgraziatamente incoraggiati e protetti dalle disposizioni del primo Quota Act), dallo svilupparsi consapevole e disciplinato del film documentario, che fu per la maggior parte un tentativo coerente di usare il cinema per scopi sociali, cosa attuata solo dalla Russia. Una revisione del Quota Act (1938) mise fine, fortunatamente, alla produzione dei film quota, sebbene non alzasse immediatamente il livello e la reputazione del film britannico.

(1) Uno studio del lavoro compiuto in questo primo periodo del cinema britannico, scritto da Rachael Low e Roger Manvell, è stato pubblicato da Allen e Unwin (Londra) quale risultato dell'indagine intrapresa dal British Film Institute per mezzo di un Comitato composto da Cecil Hepworth, George Pearson, Ernest Lindgren, Roger Manvell e Rachel Low.

Molti produttori, registi e sceneggiatori e tecnici, apprezzati oggi in Inghilterra per l'alto livello della loro abilità tecnica ed artistica, ebbero un tirocinio difficile e spesso anche umiliante per dieci o quindici anni prima della guerra. Soprattutto essi dovettero lottare contro l'antipatia e l'indifferenza del pubblico inglese per i film inglesi. Tanto i noleggiatori quanto il pubblico erano ugualmente interessati ad avere film americani. Di tanto in tanto, tuttavia, l'opera di alcuni produttori e registi veniva riconosciuta degna di fiducia sia per il suo valore come spettacolo sia per la buona tecnica. Le produzioni di Michael Balcon (Gaumont British), Alexander Korda (London Films) e Herbert Wilcox stabilirono un certo livello in film come *The Thirty nine Steps, Man of Aran, Rhodes of Africa* (Balcon), *Henry VIII, Things to Come, The Ghost Goes West, The Man Who Could Work Miracles* (Korda), *Victoria the Great* (Wilcox). Di essi soltanto *Man of Aran* poté dirsi un film di valore duraturo. Gli altri furono però, al loro tempo, ritenuti buoni film. Alcuni registi di solida fama fecero importanti film, come per esempio Alfred Hitchcock, con film emozionanti quali *The Man Who Knew too Much,* Anthony Asquith con *Tell England, Dance Pretty Lady* e *Pygmalion,* Michael Powell con *The Edge of the World.* Altri registi del tempo di guerra apprendevano la loro arte come produttori e sceneggiatori o lavorando nei documentari.

La situazione del documentario inglese fu molto diversa, poiché divenne rapidamente il movimento mondiale piú importante di tale specie dopo il rapido inizio, datogli da sir Sthephen Tallents e John Grierson negli anni precedenti al 1930, sotto la responsabilità dell'Empire Marketing Board. Sarebbe ingiusto sostenere che il documentario abbia avuto inizio in Inghilterra: la sua evoluzione come movimento incominciò a mala pena prima del 1930, nel quale tempo in Germania e in Francia si erano già affermati brevi film sperimentali, e in Russia si usava la tecnica del documentario sia in film a soggetto che in cortimetraggi. Fra il 1920 e il 1930 l'Inghilterra aveva prodotto film che prendevano a base la natura, quali *Secrets of Nature* di Bruce Woolf e Percy Smith, cominciato nel 1919. Ciò che l'Inghilterra può reclamare come suo merito riguardo al documentario non è la data di precedenza, ma gli scopi che con esso si proponeva. Poiché sin dall'inizio esso fu concepito quale mezzo educativo per i rapporti sociali e non come un fatto commerciale. In tal modo si usò il cinema come mezzo per incoraggiare l'interesse pubblico dapprima nell'Impero britannico e piú tardi, sotto la G.P.O., in relazioni piú vaste.

La garanzia della Film Unit per mezzo del E.M.B. e del G.P.O. serví come spina dorsale al movimento del documentario britannico e iniziò una tradizione che, salvo qualche piccolo mutamento nelle direttive, è stata mantenuta fino ad oggi nel Crown Film Unit. Altri responsabili ed altri enti dovevano sorgere, ma essi si allontanarono dal sistema tecnico iniziale stabilito da Tallents e Grierson. Il risultato di tale movimento fu che in dieci anni si fecero circa 300 film di argomenti varî i cui titoli formerebbero una lunga lista. I registi di documentari, la maggior parte dei quali aveva un addestramento accade-

mico, venivano abituati da Grierson ad evitare la superficialità nello studio degli argomenti trattati, a cercare aspetti di maggior significato sociale e a rendere argomenti universali piuttosto che particolari, come l'industria, la tecnica, l'agricoltura. Citiamo da uno dei molti articoli scritti da Grierson sul documentario: « Molti di noi, educati al tempo della reazione post-impressionista, hanno fatto della composizione del film il nostro Dio. I nostri « slogan » erano: « Osserva ed analizza », « conosci e costruisci », « la poesia viene dalla ricerca ». Essi si addicevano a ciò che vi era di accademico e di conservatore nel nostro spirito e si avviarono piú in fretta al nuovo contenuto dei nostri tempi... L'unico momento in cui l'arte è connessa alla conoscenza reale è quello nel quale « la fiamma si sprigiona, la luce si accende, entra nell'anima e vi trova alimento ». Vi deve essere un momento di accensione poiché la conoscenza esteriore può essere una cosa pericolosa se non vi è un processo di trasfigurazione. Molti professori sono un triste avvertimento di ciò che avviene quando colui che coglie la realtà non sa essere poeta (« Cinema Quarterly », estate 1935, p. 195).

Il pubblico venne in contatto col documentario per mezzo di un sistema di distribuzione detto « non teatrale », cioè per mezzo di rappresentazioni non effettuate nelle sale cinematografiche. Per mezzo di un sottotipo di macchine da proiezione si poterono proiettare film nelle scuole, nei Clubs, negli Istituti o davanti a spettatori in certo qual modo interessati all'argomento speciale. Alcuni film, e in particolare *Nightmail* (1935), ebbero successo anche nei cinema commerciali, ma gli incassi furono cosí esigui che fu impossibile recuperare in tal modo la spesa di produzione. Il finanziamento rimase la chiave della produzione di documentarî e imprese industriali e uffici governativi si resero conto ben presto dell'importanza del cinema per destare nel pubblico la buona volontà o, per usare un altro termine, per stabilire buone relazioni sociali.

La fama del documentario britannico si diffuse anche all'estero. Produttori e registi di fama, come Grierson, Paul Rotha, e Basil Wright, viaggiarono all'estero, specialmente in Europa, in America e nei Dominî britannici, per studiare il documentario e il suo uso. Nel 1939 Grierson andò in Canadà quale Commissario governativo. Molti dei migliori film della storia del cinema inglese furono fatti durante questi due anni prima della guerra, e i loro titoli sono familiari agli studiosi di cinematografia. Fra essi vanno ricordati: *Industrial Britain* (Flaherty), *Song of Ceylon* (Basil Wright), *Housing Problems* (Arthur Elton e Edgar Anstey), *Shipyard* e *The Face of Britain* (Paul Rotha), *Nightmail* (Harry Watt, Wright e Calvalcanti), *Coalface* (Cavalcanti) e *North Sea* (Watt).

La Shell Film Unit, fondata nel 1934 per produrre film riguardanti argomenti tecnici e scientifici, specialmente di meccanica, e la Gaumont British Instructional (che sovvenzionava film a scopo educativo su argomenti commerciali) continuarono la bella tradizione della rappresentazione della natura praticata dal defunto Percy Smith.

Tali film erano fatti con cura e con arte, poiché erano anche espe-

rimenti per l'uso e lo sviluppo del mezzo cinematografico. Il contributo di artisti come Cavalcanti, il cui perfetto senso dell'immagine e la cui perizia nell'uso del sonoro non sono stati degnamente riconosciuti durante gli anni da lui dedicati al documentario, può non essere tenuto in conto soltanto dal pubblico interessato unicamente all'argomento sociale del film. Lo stile varia con l'artista, il dinamico taglio delle inquadrature e le pause del sonoro di Rotha contrastano con lo stile piú contemplativo e piú poetico di Wright. *Shipyard* e *Song of Ceylon* fanno parte della storia del cinema. Elton e Anstey introdussero il reportage tecnico nel documentario ed Harry Watt in *North Sea* usa il dialogo e attori non di professione in un modo che piú tardi verrà sviluppato nei film a soggetto e nei documentari di guerra.

La guerra dimostrò l'importanza del documentario e quando, dopo un lungo periodo d'incertezza, il Ministero delle Informazioni, allora creato, decise di usare il film su larga scala nei cinema e piú ancora nelle proiezioni di piazza, esso prese il posto che gli spettava accanto alla stampa e alla radio come parte integrante del servizio pubblico di informazione. Questa è la prova che i registi chiedevano da dieci anni per mostrare le relazioni fra individuo e comunità ad un pubblico piú vasto possibile. Mentre gli spettatori dei cinema pubblici salivano da 22 a 30 milioni la settimana, quelli dei documentari del Ministero delle Informazioni, non rappresentati nelle sale cinematografiche, assommavano a 20 milioni l'anno.

Coloro che si recavano a vedere tali proiezioni con tanta assiduità lo facevano per il desiderio di essere informati e trovavano che lo spettacolo, oltre che istruttivo, era anche divertente. Tali spettatori erano in prevalenza membri di corpi volontari in città grandi e piccole e in villaggi. E quelli che vivevano in villaggi isolati vedevano un film per la prima volta. Vi era chi andava a tale spettacolo per istruirsi sulla difesa civile o intorno ai metodi dell'agricoltura o della meccanica o dell'igiene o della economia domestica.

Durante i sei anni della guerra non ci fu quasi argomento che non venisse trattato dal documentario; dal sistema di distribuzione della guerra nel deserto, dai metodi di salvataggio alla bomba atomica lanciata a New Mexico e sopra Hiroshima. Il cinema tenne i cittadini in contatto con i pericoli e i disastri della guerra, ma l'avviò anche al loro lavoro a casa o nella fabbrica o nei posti di difesa civile per il grandioso e complesso sforzo comune. Il governo sovvenzionò circa mille film durante questi difficili anni e l'Inghilterra importò dall'Impero e dalle Nazioni Alleate moltissimi film da proiettarsi in tutta l'isola.

Attraverso il Ministero Informazioni e il British Council furono mandati all'estero numerosi film, cosicché coloro che combattevano, o attendevano ansiosamente da una nazione neutrale, comprendessero i mutamenti che la guerra aveva portato nella vita del cittadino e del soldato. Vi fu un solo ente cinematografico governativo che lavorava per il pubblico, e cioè il Crown Film Unit, nome dato nel 1940 a quello che era stato il G.P.O. Film Unit. Un piccolo ente cinematografico coloniale lavorava al suo fianco producendo film istruttivi per gli in-

digeni africani. Anche l'esercito ebbe naturalmente i suoi enti, che facevano film istruttivi, spesso di natura confidenziale e, in casi speciali, film a soggetto (come ad esempio *Next of Kin, Desert Victory* e *Journey Together*), i quali furono fatti da tali enti o da società cinematografiche per l'esercito. Ma il numero piú importante di film fu prodotto da società private impiegate dal governo per far film sulle centinaia di argomenti che il Ministero delle Informazioni aveva ordinato secondo una gradazione d'importanza. Malgrado i ritardi di tempo, l'ondeggiamento della politica di guerra, il pericolo dei bombardamenti e le difficoltà finanziarie, le società fecero i film, e il pubblico dentro e fuori i cinematografi venne a conoscere, come non mai, quale valore avesse il cinema nella presentazione dei molteplici e complessi avvenimenti che il mondo si trovava a fronteggiare, e dei problemi di organizzazione sociale, intorno ai quali si rendeva sempre piú necessario tenere informata l'opinione pubblica. Non sempre film fatti in tal modo erano buoni; infatti molti documentari sembrarono semplici e privi d'interesse; ma ciò era anche dovuto al fatto che vi era poco tempo per migliorarne la tecnica. Non si può però dimenticare l'entusiasmo del pubblico per molti importanti documentari di guerra, alcuni dei quali a soggetto, che furono in testa ai programmi nelle sale di proiezione, come ad esempio: *Target for Tonight, Fires Were Started, Close Quarters, DesertVictory, World of Plenty, Western Approaches* e *The True Glory*. Il ricordo di questi film non deve far dimenticare i film meno spettacolari, ma piú utili, proiettati al loro tempo davanti a centinaia di migliaglia di persone, la cui tecnica rivelò la bravura di artisti appassionati. Tali furono *Lister to Britain, The Silent Village*, la serie di *The Pattern of Britain, Nightshift, Blood Transfusion, Control Room, Malaria, Children of The City, Surgery in Chest Disease, Personnel Selection* (British Army), o *New Builders*.

A guerra finita si comprese che il documentario doveva divenire parte permanente della vita culturale inglese, quale servizio sociale educativo ed informativo, poiché esso corrispondeva al desiderio d'un vasto pubblico. Da ogni parte della nazione venivano avanzate richieste perché si continuasse la proiezione di tal genere di film; cosicché l'Ufficio Centrale d'Informazioni, addossandosi l'impegno del Ministero delle Informazioni, ha continuato l'opera di finanziamento dei documentari e delle proiezioni nelle pubbliche piazze. Dalla fine della guerra sono già stati proiettati i film: *Steel, Atomic, Phisics, The Bridge* (Jugoslavia), *Cyprus is an Island, The Way We Live* (finanziatore J. Arthur Rank), *Children on Trial, Three Dawns to Sydney*, il film scozzese *Waverley Steps* e *The World is Rich*.

Due importanti fattori resero possibile ai nostri produttori di creare durante la guerra una notevole serie di film. Il primo fu l'aver mantenuto la legge protettiva « Quota » in un tempo in cui i film americani sembrava che non potessero giungere in un'Europa in guerra; e quando piú tardi con l'entrata dell'America nel conflitto cominciarono a diminuire di numero. (La produzione dei film in America scese di circa un terzo, per cui fu necessario ripresentare vecchi film). Il secondo fat-

tore fu il cambiamento del gusto del pubblico, che specialmente tra il 1940 e il 1941 sembrava tendere verso un certo moralismo, e trovò il suo appagamento in film che trattavano con franchezza e sincerità di problemi concernenti uomini e donne nella vita civile e militare. I buoni film di guerra realizzati fra il 1941 e il 1944 resero popolare il cinema inglese al pubblico inglese, resero noti i nomi di attori e di registi inglesi, e stabilirono una parità d'incasso con i film americani, ottenendo dei primati ritenuti sin allora irraggiungibili, salvo che dai film di Hollywood. I prezzi nei cinema crebbero rapidamente, e crebbe pure il numero degli spettatori, che durante gli anni di guerra aumentò del 25 per cento. Gli incassi salirono a piú di 110 milioni di sterline l'anno.

Il primo gruppo di film di guerra trattò di soggetti abbastanza varî, che avevano tutti in comune una nuova organicità di composizione, poiché si comprese che il dramma, per avere un alto valore come spettacolo, non doveva essere piú cosí superficiale ed estraneo alla vita pubblica come immaginavano gli scrittori di romanzetti a buon mercato. I salotti del periodo del teatro di posa con le sale sfavillanti d'una plutocrazia mascherata, le civettuole romanze di ricchi con il loro accento caricato di Mayfair e con le parole strascicate alla moda, svanirono quando si protesse e valorizzò il film britannico a soggetto.

Apparvero invece attori che parlavano in dialetto, non per rappresentare tipi di costume regionale, ma in film di primo ordine per tentare di riprodurre seriamente la vita inglese. I divi erano chiamati a recitare veramente, e non a sfoggiare le uniformi militari in qualche parte affascinante. I registi, gli sceneggiatori, i direttori di produzione, tutti uomini che per anni avevano in un modo o nell'altro servito il cinema commerciale per guadagnarsi la vita, trovano ora la situazione propizia per fare film, che sembrava impossibile poter fare.

Fra il 1941 e il 1943 furono fatti: *49th Parallel* (Michael Powell), *In Which We Serve* (Noel Coward e David Lean), *The First of the Few* (Leslie Howard dell'ultimo periodo), *Next of Kin* (Thorold Dickinson), *The Gentle Sex* (Leslie Howard), *San Demetrio London* (Charles Frend), *Nine Men* (Harry Watt), *We Dive at Down* (Anthony Asquith) e *Millions Like Us* (Frank Launder e Sidney Gilliat) che furono i migliori del tempo di guerra. In nessuno di essi, eccettuato forse *In Which We Serve* e *The First of the Few*, figurano attori che abbiano importanza come divi, sebbene nomi conosciuti contribuiscano al successo di questi film nei cinematografi, i cui incassi sono generalmente dovuti a film ritenuti importanti piú per il valore dei divi che non per quello della narrazione. Questi film attrassero il pubblico per l'organicità della composizione con cui sono rappresentati nuovi aspetti di vita sociale determinati dalla guerra. Essi aiutarono il disorientato popolo inglese a risolvere problemi che gli si presentarono improvvisamente e che erano al di là della sua comprensione. Trattarono soprattutto di emozioni comuni, di relazioni d'amore godute ad intervalli, di separazioni rischiose, di timori istintivi di uomini e donne che nelle azioni compiute in comune possono trasformarsi in coraggio, di fatali-

smo spensierato e di *humour* britannico in tempi di avversità, del modo di accogliere in guerra notizie di morte. Questi film rispecchiano in parte la nostra storia, per cui non vi è modo migliore per rievocare lo stato d'animo di quel tempo che il rivederli insieme ai documentari dello stesso periodo. (*Britain at Bay* di Priestley, *Health in War* di Pat Jackson, *Britain Can Take It* di Quentin Reynolds e Harry Watt, *Hearth of Britain* e *Listen to Britain* di Humphrey Jennings, tutte presentazioni commoventi della vita e del carattere inglese d'oggi. I superficiali film melodrammatici di guerra o i film patriottici sentimentali, come furono prodotti durante la prima guerra mondiale, non soddisfacevano piú il popolo, che soffriva per la violenza degli attacchi aerei di un nemico appena al di là della Manica. Non è probabile che questi film, sia documentari che a soggetto, siano ancora proiettati, eccetto che in visioni private. Ma la loro importanza nella storia del cinema inglese non sarà mai sufficientemente apprezzata. Essi furono in stretta relazione col movimento documentario, specialmente come esso si era andato svolgendo per opera di Harry Watt in film quali *North Sea* (anteguerra) e Jack Holmes nel film *Merchant Seamen*. La differenza consiste soprattutto nel modo di far muovere gli attori, sebbene spesso questi fossero dei militari, che comprendevano per esperienza personale le azioni che dovevano rappresentare. Questi film ponevano in contatto il documentario con la vita militare, ma si servivano degli attori per dare maggior efficacia di rappresentazione ai caratteri dei personaggi, il cui dramma intimo era legato a questo sfondo di guerra. I piú recenti film di guerra, fra cui notevoli *The Way Ahead* (Carol Reed), *The Way to the Stars* (Anthony Asquith), *Waterloo Road* (Sidney Gilliat) e *Journey Together* (John Boulting), davano maggiore rilievo alla singola personalità, di fronte alla quale lo sfondo dell'azione di guerra aveva un'importanza secondaria. La guerra, come tale, fu sufficientemente rappresentata fra il 1944 e il 1945 dalle pellicole di notiziari, di cronaca e documentari: questo, almeno, sembrava essere il gusto del pubblico. La produzione dei film britannici a soggetto, sembrò volgersi ad altri argomenti, i quali spesso non avevano nulla a che vedere con la guerra e cercavano di sviluppare l'interesse del pubblico britannico per il cinematografo, che era stato già destato dai film di guerra. In essi l'opera di artisti, di attori e di attrici, che potevano stare alla pari dei divi, (molti dei quali erano conosciuti per essere apparsi soltanto in film britannici) assumeva un'importanza relativamente maggiore, come era da prevedersi in narrazioni il cui interesse si volgeva specialmente sul carattere dei personaggi. Il film narrativo ebbe un progressivo sviluppo durante gli anni di guerra. Fra il 1941 e il 1944 si produssero film di vario genere come *Kipps* (Carol Reed), *The Prime Minister* (Thorold Dickinson), *Love on the Dole* (John Baxter), *Thunder Rock* (Roy Boulting), *Colonel Blimp* (Michael Powell), *Thursday's Child* (Rodney Ackland), e *This Happy Breed* (David Lean). Alla fine del 1944 fu proiettato lo splendido *Henry V* di Laurence Olivier.

Allorché la produzione e le aree dei teatri di posa diminuirono di

due terzi, i risultati ottenuti furono di maggiore entità che non prima della guerra, perché i film piú importanti erano fatti da uomini ricchi d'immaginazione, alcuni dei quali, come abbiamo già visto, erano giunti alla regía dal lavoro di produzione e dalla sceneggiatura. Il nome di Arthur Rank quale produttore (nel senso di finanziatore) è legato a molti dei migliori film prodotti negli ultimi quattro o cinque anni. L'accrescersi della sua fama nei film inglesi, come capo di circuito di noleggio, come distributore e direttore di produzione, è stato causa d'una lunga controversia derivante dal fatto che si riteneva che egli avesse il monopolio dei film in Inghilterra. Piú esattamente si potrebbe dire che egli è riuscito a penetrare come unico grande cuneo in una industria che è quasi interamente soggetta all'egemonia americana. (Per ciò che riguarda il rifornimento di film, e in un certo grado anche la proprietà dei cinema, essendo egli possessore di titoli dell'Associated British Cinema, che è la maggiore associazione cinematografica inglese). Egli è un lavoratore prodigioso, un finanziatore di capacità eccezionali ed un entusiasta della sua attività relativamente recente, quella cioè che riguarda i film inglesi. Egli ha sufficiente potere per fare ciò che non è stato fatto prima, contrattare cioè con gli americani per la distribuzione di film inglesi in America, il piú grande mercato del mondo. Egli ha l'ambizione di esportare in tutto il mondo i film inglesi su scala maggiore. Ma non sempre l'esito dei suoi sforzi nell'affrontare questo problema è stato buono. Tempo e denaro, ad esempio, furono sciupati in *Caesar and Cleopatra*, una varsione piena di pretese e non cinematografica della commedia di Bernard Shaw, graziosa ma relativeramente di poca importanza. E lo stesso si può dire del suo piú recente tentativo di creare un film musicale inglese, *London Town*, da gareggiare con Hollywood, per il quale egli pensò di far venire in Inghilterra un regista americano.

D'altro canto, il lavoro compiuto dalla nota Associazione Indipendent Producers, (che comprende fino al 1948: Individuals Pictures, Cineguild, Archers Productions, e la Wessex Film di Ian Dalrymple, si è distinto, ed in alcuni casi è stato eguale in finezza, alla migliore produzione cinematografica odierna. Anche i film della società di Rank chiamata « Two Cities » (un titolo significativo, che si riferisce a Londra e a New York), hanno di gran lunga sorpassato per pregio artistico i film di valore fittizio dell'altra sua società, la Gainsborough, (sebbene questa Compagnia abbia fatto un lavoro pregevole durante la guerra, che senza dubbio verrà ripreso sotto il controllo di produzione di Sydney Box).

Il crescente lavoro dei teatri di posa di Ealing sotto la direzione di Michael Balcon, dall'inizio alla fine della guerra, viene ora distribuito completamente dall'organizzazione Rank per mezzo dei cinema Odeon e Gaumont British.

Al di fuori dell'organizzazione Rank, altre importanti società iniziano o continuano la produzione, specialmente la London Film Production di sir Alexander Korda, la seconda grande organizzazione inglese per la produzione, ma senza un circuito di cinema.

Fino a che le varie case cinematografiche potranno conservare nei teatri di posa la loro attuale individualità di stile, i film inglesi miglioreranno da un punto di vista artistico e noi conserveremo il nostro alto livello nel cinema mondiale fino a che nuove case cinematografiche potranno svilupparsi e crescere nella organizzazione Rank e fuori di essa. Ma noi ritorneremmo alla mediocrità degli anni anteguerra se, per una qualsiasi ragione, dovessimo standardizzare i film britannici o ridurli a stereotipi che si adeguino ai modelli di Hollywood. Il peso di responsabilità che hanno perciò in Inghilterra gli organizzatori della produzione è gravoso quanto delicato, poiché per il cinema inglese è cosa dispendiosa mantenere la libertà degli artisti, la quale richiede coraggio e sopportazione per lottare con il modo che useranno gli americani nel trattare i loro affari con la loro piccola competitrice. Non si deve ripetere qui l'attuale tragedia del cinema francese, risultato degli accordi del prestito americano alla Francia, e neppure i nostri film debbono essere aggregati e associati a Hollywood in condizioni d'inferiorità. Il che significherebbe, alla fine, l'assorbimento e la standardizzazione. La maggior parte dei critici inglesi hanno notato in generale un recente rilassamento nel livello della produzione cinematografica, e i costi aumentati hanno indotto a concedere un maggior numero di permessi di entrata. Ora che i costi di produzione sono cominciati ad abbassare di nuovo, si spera che la produzione possa migliorare. E' necessario, comunque, riconoscere il grado di livello artistico raggiunto dai film britannici in questi anni, e rendersi conto particolarmente della grande varietà di stile dei migliori di essi. Non bisogna confondere l'opera di Michael Powell con quella di Launder e Gilliat, e neppure l'intensa poesia di David Lean con il realismo umano dei Boultings. Bisogna riconoscere il progressivo perfezionarsi della sceneggiatura e della caratterizzazione, poiché è stato proprio in ciò che i film britannici, al paragone di quelli americani e francesi, hanno cercato di affermarsi in modo assoluto. Non si possono neppure dimenticare i film a colori, fini e vari, fatti con le sole quattro macchine da presa tecnicolor, che si possiedono in Gran Bretagna. Si consideri come nei film *Western Approaches, Henry V, Steel, This Happy Breed, Blithe Spirit, Men of Two Worlds, A Matter of Life and Death* e *Black Narcissus,* il colore fu adattato all'argomento del film. Infine è bene riconoscere il contributo dato dai compositori inglesi ai nostri film, sia a soggetto che documentari. Nel 1946 ascoltai a Praga un bellissimo concerto di due ore di musica inglese per film, diretto da Muir Mathieson, che piú d'ogni altro ha cercato di mettere l'opera dei nostri piú distinti compositori, come Vaughan Williams, Benjamin Britten, William Alwyn, Alan Rawsthorne, Arthur Bliss, William Walton e Clifton Parker, al servizio del film inglese. Il valore del contributo di questi compositori è dimostrato dal valore della musica di film come *Target for Tonight, Western Approaches, Henry V, Burma Victory, The Rake's Progress, Men of Two Worlds, Hamlet,* e *Oliver Twist.*

La tradizione del film inglese è stata negli ultimi due anni ravvivata da *The Rake's Progress, I See a Dark Stranger* e *Captain Boycott* (Laun-

der e Gilliat), *I Know Where I'm Going*, *A Matter of Life and Death* e *Red Shoes* (Powell & Pressburger), *Johnny Frenchman* e *Scott of the Antartic* (Charles Frend), *The Overlanders* (Harry Watt), *The Captive Heart* (Basil Dearden), *Dead of Night* (Cavalcanti ed altri), *Men of Two Worlds* (Thorold Dickinson),*School for Secrets* (Peter Ustinov), *The Seventh Veil* (Sydney Box), *Brief Encounter, Great Expectations* e *Oliver Twist* (David Lean), *Odd Man Out* e *Fallen Idol* (Carol Reed) e *Hamlet* (Laurence Olivier).

Soltanto il lavoro di ripresa sul posto di questi film portò le società cinematografiche in Irlanda, nelle isole scozzesi, in Cornovaglia, in Australia, in Germania, in Norvegia e nel territorio del Tanganica ed altrove. Vi è un colossale materiale filmistico nel Commonwealth britannico, una serie di argomenti e di paesaggi sinora non sfruttati. Nella stessa Bretagna i vari aspetti della campagna mitigano in qualche modo la variabilità del clima, che rende il lavoro di ripresa sul luogo difficile a farsi in giorni consecutivi. Con tanta dovizia a nostra disposizione, noi dobbiamo essere pronti a sviluppare nuove capacità e a creare nuovi enti cinematografici che se ne servano. Per tale ragione deve essere attuato un programma che prepari i tecnici del film con mezzi adeguati, per venire incontro ad una rapida crescente richiesta di personale nei teatri di posa.

Il film inglese è vivo e popolare e può influire sul gusto del pubblico in un grado non raggiunto dalle altre arti maggiori. L'igiene sociale della nazione dipende in non piccola parte dalla bontà artistica e sociale del cinema. Gli ultimi sei anni han dimostrato ripetutamente che noi possiamo fare film in cui il valore artistico si unisca al suo carattere dilettevole. Vi è una tradizione che i film debbono in avvenire continuare ad estendere.

Roger Manvel

Marcel Carné, parigino

1. — L'ottocento francese muore con un appello alla realtà oggettiva. Si liquidano enfasi e lirismo in omaggio all'esattezza e alla sincerità, ed anche se la scissura non è netta, anche se permangono echi, specie in poesia, di quella sensibilità che il romanticismo aveva in fin dei conti rinnovata, facendo un fascio di parnassiani e simbolisti, di Leconte de Lisle e Baudelaire, di Stendhal e Flaubert, di Taine e Renan, ecc., possiamo applicare l'etichetta di realismo a mezzo secolo.

Quale derivato di una crisi morale e sociale, quale reazione a un ideale divenuto rettorico, il realismo avvicina l'arte alla natura e alla storia; ma non le fa coincidere, è chiaro. Per cui se non stupiscono le indagini di un Dumesnil rivolte a fondere l'evoluzione dei costumi, dell'arte e delle lettere con la storia di quel mezzo secolo (1), meno stupirà che l'opera di uno Stendhal, poniamo, sia tanto poco un quadro di costumi francesi e italiani quant'è un'analisi astratta di sentimenti. L'opinione che ai realisti in particolare sia devoluto un compito diciamo documentario, alla quale si attennero autori di opere grigie come Geoffrey o i Margueritte, può anche generalizzarsi nell'altra secondo cui « solo attraverso i poeti la vita di un'epoca può essere sintetizzata » (2). Ciò vuol dire: la vita non è semplice né sempre intelligibile e la storia come scienza non arriva ad esprimerla interamente, che è una conclusione alla quale giunsero per vie diverse anche Strachey e Valéry, ossia uno storico che fa della storia un'arte e un poeta che disprezza la storia. Lo stesso Dumesnil cita l'esempio di Georges Sorel al quale certi racconti di Barbey d'Aurevilly avrebbero chiarito la Restaurazione; e d'Aurevilly era, che si sappia, uno spietato antirealista. E' dunque bene andar cauti, anche perché non è agevole separare nettamente un orientamento dall'altro. I movimenti letterari si intersecano a vicenda, si aprono fasi quando ancora le precedenti non sono chiuse, e nel cozzo delle tendenze e dei valori gli spiriti accordano la loro voce a un timbro interiore immutabile. E' il motivo per cui Zola, che pure arriva al « romanzo sperimentale », non cessa mai d'essere un romantico; e Huysmans eccede in un decadentismo sadico; e Maupassant tempera il suo naturalismo di psicologia; e i Goncourt, che vedevano nel romanzo « una storia morale contemporanea », lo ravvivano di una vivacità impressionistica; dicevano anche, i Goncourt: « Gli storici sono dei narratori del passato, i romanzieri dei narratori del presen-

(1) René Dumesnil: *Le Réalisme*, 1941, Parigi.
(2) L'espressione è di Aldous Huxley. Vedi il saggio sul romanziere inglese compreso nel volume *Magiciens et Chirurgiens* di A. Maurois (Grasset, Parigi, 1935).

te » (3). Qui è, insomma, il segreto dell'originalità dell'artista, in questi richiami che ne legittimano il poetare.

Ma la serenità dimostrata dalla critica nei riguardi della letteratura sembra sparire a un tratto allorché oggetto d'esame è il cinematografo. Sicché se ci raffigurassimo il cinema francese quale ci è stato proposto dalla critica negli ultimi anni, esso risulterebbe un'attività molto piú vicina alla storia del costume, per non dire politica, che all'arte, svuotata di ogni ideale fantastico ma densa di ripercussioni sociali e valida appunto per i suoi riferimenti attualistici. Inquadrati nella loro umida e desolata cornice, Jean Gabin e Michèle Morgan ci apparirebbero a loro volta come i rappresentanti piú significativi di quel Fronte popolare, i loro film documenti inoppugnabili sui quali gli storiografi di domani potrebbero comodamente ricostruire il quadro della disfatta. Sta insomma al centro della critica un pregiudizio morale di fronte al quale le opere in esame perdono ogni ambizione estetica per assurgere a paradigmi del vizio, di tutti i vizi individuali e collettivi.

Oggi che il cinema francese attraverso il suo rivolgimento ha svelato quale fosse la sua reale consistenza, oggi che il tempo ne inquadra e delimita al di fuori di ogni contingenza il valore, è naturale chiedersi se era lecita quella posizione nei confronti di un'arte che tentava nelle sue manifestazioni migliori di riscattarsi mediante una sorta di ripensamento poetico dalle crudezze del mondo dal quale scaturiva. Infatti diciamo pure che la Francia era un paese depresso, illanguidito, e che la sua cinematografia presentava le stesse caratteristiche (e vedremo fino a che punto l'affermazione è esatta): ciò servirà a stabilire delle corrispondenze immediate fra un gruppo d'artisti e il loro tempo; ma si tratterà poi di vedere con che mezzi e caratteri quelle corrispondenze venivano tradotte in arte. Ed è a questo proposito che si è parlato di realismo.

Ma non stupisca il ritardo con cui si è verificato l'incontro col cinema. Il cinema è una valle chiusa tra alte montagne guardate da inflessibili industriali e commercianti, e la cultura deve percorrere tortuosi sentieri per raggiungerla. Le correnti arstistiche, letterarie o filosofiche vi arrivano generalmente in fase di esaurimento. Il cinema non fa che riproporle, riaprendo il discorso in altra sede: è forse cosí che quest'arte ancora disprezzata dall'intelligenza entra a sua volta nella cultura. Una storia della letteratura francese non potrebbe facilmente esimersi, oggi, dal citare René Clair.

Inoltre, nato in piena reazione antiromantica, il cinema fu ai primordi troppo lontano da ogni attività dello spirito per riceverne influssi. Non era che una « meraviglia fotografica » (4) e almeno per un ventennio oscillerà da una tendenza all'altra preoccupato soprattutto della sua forma. Nemmeno i Lumières ci credevano, allora. Traccia lontana di realismo cinematografico avanti lettera è l'annuncio da

(3) *Journal*, 24 ottobre 1864.

(4) Il 30 dicembre 1895, due giorni dopo la proiezione delle prime pellicole dei Lumières al Grand Café, il giornale *Le Radical* pubblicava un articolo intitolato: *Il cinematografo: una meraviglia fotografica.*

parte di Pathé nel 1906 di un film « drammatico e realista » lungo quattrocento metri: *Les Dessous de Paris.* Ma sappiamo che significato conviene dare alla parola. « Provando *Gru* di Richepin, Mistinguett doveva essere picchiata a colpi di martello da una collega. Il martello era ricoperto di ovatta, ma fosse questa insufficiente o eccessivo l'ardore della collega, Mistinguett fu letteralmente addormentata » (5). In quell'epoca Marcel L'Herbier definiva il cinema, in seguito sconfessandosi, « la machine à imprimer la vie », e Duvivier e Lapage, anni dopo, intitoleranno una antologia di vecchie pellicole: *La Machine à refaire la vie* (6). Nel 1908 si ricorre a Zola e a Daudet. Ma parlare di influenze letterarie, benché nel 1907 la Film d'Art interessi al cinema gente di lettere e di teatro, è prematuro. Senza dire che il cinema toccherà poi l'arte indipendentemente dalla cultura, ubbidendo solo a un empirismo ostinato, facendo insomma tutte le esperienze da sé. Anche Louis Feuillade tentava di staccarsi dai « vaudevilles », dai « mélo », dalle ricostruzioni storiche che allora imperversavano. Egli intitolò addirittura la serie dei suoi primi film *La vie telle qu'elle est,* tutto sacrificando al realismo (7); ma i suoi *Les Vipères* e *La Tare* non ebbero il successo sperato e Feuillade si buttò a capofitto in *Fantomas* che gli diede fama e quattrini.

Le prime immagini nelle quali sia possibile riconoscere un'attenzione non causale verso aspetti banali e tristi della vita e aventi ancora oggi qualche valore estetico, sono forse taluni esterni di *Crainquebille* (8), che è del '22, e con cui Feyder annuncia un'umanità nella quale identificheremo in seguito l'accento fedele della sua varia e incostante parola. Il film era tratto da France, da uno cioè che non si suole annoverare tra i realisti. Un movimento propriamente tale il cinema francese lo attuerà piú tardi (e piú tardi ancora il cinema italiano, nonostante *Sperduti nel buio* che è del '14). Volendone fissare con qualche approssimazione i limiti basta dire che lo apre nel '31 *La Chienne* di Renoir e lo conclude, piú indegnamente, nel '39 *Remorques* di Gremillon. Il termine potrebbe essere, volendo, postdatato, in quanto il filone realista non si esaurisce totalmente. Ma in linea di massima è l'occupazione tedesca della Francia che lo disperde, inducendo alle evasioni nell'irreale. *Remorques,* film faticato che risente nel

(5) Maurice Bardèche et Robert Brasillach: *Histoire du Cinéma,* Denoël & Steele, Paris 1935. Pag. 86.

(6) Il documentario è del '24. Comprende pezzi d'ogni genere, de *La Sortie des Usines Lumières* a *Brasier ardent,* da Méliès a Max Linder, a Caligari. Piú che coi suoi precedenti film, Duvivier si fece notare con questo lavoro che mette in luce con molta intelligenza l'evoluzione del cinema nei precedenti trent'anni.

(7) « Le scene di *La Vie telle qu'elle est* non somigliano in niente a quanto è stato fatto finora... Esse sono un saggio di realismo trasportato per la prima volta sullo schermo, cosí come avvenne, a suo tempo, in letteratura, nel teatro e nelle arti... Queste scene vogliono essere e sono delle « tranches de vie ». Se interessano, se emozionano è per la virtú che le ispira e che da esse emana. Esse vietano i voli di fantasia e mostrano la gente com'è e non come dovrebbe essere ». Feuillade, 1911.

(8) Vedi, di Louis Guilloux: *Une heure chez le maître Anatole France; A propos de "Crainquebille". Petit Journal,* 1 Marzo 1923.

suo squilibrio strutturale del modo frammentario in cui fu realizzato, è l'ultimo che rechi intatto il marchio della scuola francese. Iniziato il 9 Luglio 1939, fu portato a termine alla fine del '40 (9).

Dal 1931 al 1940: un decennio che svolge la « terza fase del naturalismo, — come scrive Trompeo (10), — dopo quella narrativa rappresentata dai romanzi di Zola e quella drammatica che si riassume nel nome di Beque e nel Teatro libero di Antoine ». E Trompeo rileva il ritardo con cui è avvenuto l'incontro facendo credito al cinema, ossia ai cinematografari, di un'attenzione nei confronti della critica che con tutta probabilità non hanno avuta. « L'opera della critica, durante gli ultimi cinquanta o sessant'anni, ha dato anche qui il suo frutto: le parti caduche del naturalismo sono abbandonate da registi e sceneggiatori e ben utilizzate le parti vive e vitali ». Il discorso essendo fatto per Renoir, è meno facile contraddirlo. Ma se si pensa alla maggior parte di quei registi e sceneggiatori francamente si è indotti a riconoscere nel loro realismo, nel loro naturalismo, nel loro verismo un fatto spesso occasionale ed esteriore. Lo stesso Renoir ne faceva, in buona parte, una questione di « décor » o di altro, anche se *La Marseillaise* fu appoggiato finanziariamente proprio dal Fronte popolare (11). Sulle orme dei maggiori, numerosi epigoni camminavano piú o meno validamente, per naturale disposizione o per inerzia, coinvolti in un disfattismo ormai ufficiale che la stessa critica non tralasciava di sollecitare. A proposito del film *La Maternelle* di Jean Benoît Lévy e Marie Epstein si poteva leggere (12): « Peccato che l'amarezza non sia piú marcata, che la disperazione non sia piú visibile in quest'opera senza fede. Cosí com'è la disperazione a cui essa è improntata risulta sufficientemente riconoscibile, e il tatto, la discrezione sono raramente un difetto. Ma io vorrei che non ci si sbagliasse e si vedesse chiaramente il carattere profondamente scettico e quasi nichilista di questo film. D'uno scetticismo, d'un nichilismo sempre attaccati al reale: perchè è proprio cosí, nel mondo d'oggi, che va la vita ». Come avrebbe potuto, chi non era in possesso di un proprio ideale poetico, ribellarsi a siffatte sollecitazioni? Cosí andava la vita in Francia: era oltretutto una questione che riguardava da vicino i produttori. Benoît-Lévy e la Epstein forzarono in seguito i toni con *Itto* ma caddero nella volgarità; e quella critica scrisse: « *Itto* è una vittima delle condizioni economiche del cinema ». Era piuttosto la vittima di una maniera ormai dilagata.

(9) Il film, prodotto dalla M.A.I.C., basato sul romanzo di Roger Vercel, adattamento di André Cayatte, sceneggiatura e dialoghi di Jacques Prévert, musica di Roland Manuel, ha come interpreti Jean Gabin, Michèle Morgan, Madeleine Renaud, Fernand Ledoux, ecc.; è l'ultima interpretazione europea di Gabin e della Morgan, che subito dopo emigrano in America. Direttore di produzione è quel Roland Tual che poi dirigerà *Le Lit à colonnes*, e produrrà *Les Anges du peché*.

(10) P. P. Trompeo: *Il lettore vagabondo*, Tumminelli. Roma 1942, pag. 233.

(11) A proposito della *Bête humaine* è nota una sua frase: « Me ne infischio di papà Zola, avevo voglia di giocare al treno.». Citata da Jean George Auriol in *Aspetti del cinema francese contemporaneo*, « *Bianco e Nero* », Luglio 1948.

(12) Bardèche et Brasillach: op. cit. pag. 354.

Tuttavia proprio qui forse, in queste opere di minor conto è manierate, converrebbe ricercare quella documentazione della quale si parlava se non si sapesse quanti e quali compromessi regolano la produzione cinematografica quando l'estro e l'intelligenza non abbiano la possibilità di sorreggerla; proprio in queste opere che riviste dieci anni piú tardi muovono al riso come le fotografie dei nostri nonni. Quale documento migliore d'una vecchia, ridicola fotografia? Ma l'arte rimane *La Chienne*, che si fa vedere oggi come nel '31.

Anche nel caso dei maggiori, come Renoir e Carné, si è parlato di « piega debilitante », senza tener conto che dopotutto ai loro nomi rimane affidato il prestigio della Francia cinematografica. E' giustificata l'accusa? Altre se ne accettano, per esempio quella che si è fatta alla minore letteratura francese, dove i segni dell'esaurimento non uscivano dalla cronaca che per esibirsi, appunto, in maniera, riassumersi in formule addirittura, davanti all'allarmante consenso del pubblico; e si accettano le malinconiche conclusioni, sebbene in altra sede, su questo pubblico che leggendo avidamente Carco e Mac Orlan ne decretava lo sfruttamento cinematografico, com'era avvenuto anni prima del tendenzioso *Topaze* e del mediocre *Paquebot Tenacity*. Ma per Renoir e Carné, e per gli altri, cos'altro si può aggiungere alla constatazione che sono dei narratori? Dovrebbe bastare. Che se vogliamo a tutti i costi riconoscere nella Francia da essi narrata quella che ha perduto la guerra e firmato l'armistizio, possiamo ancora dire che Renoir e gli altri erano dei francesi in piena aderenza morale col loro tempo, facendoli incorrere, se proprio si vuole, nel rimprovero portato agli intellettuali di Francia da Julien Benda (13). Senonché quel rimprovero che poteva toccare i Gide, Malraux, Passeur, Drieu La Rochelle, diventa assurdo rivolto a Carné. Il quale Carné, e lui piú degli altri per la sua indipendenza dai dogmi intellettuali, rappresentava in quel caos parigino un elemento positivo, una forza latente sana e pertanto anticonformistica. E codesta forza possiamo idealmente riallacciarla a tradizioni non morte in Francia. Sí, la Francia che contava era quella di Parigi, Marsiglia, Tolone, quella insomma delle città, ereditiera di ciò che Maurras chiamò « l'anima e per cosí dire il demone della vita pubblica del paese »: « cette grande affaire Dreyfus »; la Francia poi nelle cui università i professori di filosofia, nell'imminenza del conflitto, predicarono il pacifismo incitando i giovani a rifiutarsi di combattere. Ma accanto ad essa un'altra Francia respirava, quella dei piccoli centri, delle campagne, coi suoi contadini ubbidienti ancora a un'intransigenza morale, a una regola cattolica. Era proletariato ed era borghesia, quest'ultima pallido retaggio della passata feudalità, con in sé la stessa amoralità e corruzione, un po' simile in questo alla nostra borghesia veneta; ma fermi restando gli ideali elementari. Era sempre la Francia che i Moulins scandalizzavano; che non conosceva, e se avesse conosciuto sarebbe trasecolata, Francis Picabia, Tristan Tzara, Max Jacob; e che non intese Radiguet gridare « Merde! à la guerre »; era

(13) Julien Benda: *La Trahison des Clercs*, Grasset 1928.

la Francia insomma che lavorava e che in buona fede combatté, e che ospitò e alimentò il « maquis ».

Che temi siffatti non potessero avere, allora, tanto peso da mondare la cinematografia francese dalle sue crudezze (come avverrà poi), ciò è comprensibile sul piano generale. Ma mi sembra che un esame particolare si renda indispensabile, perché ogni accostamento fra l'arte e i suoi tempi, fra cinema e politica, presuppone non già una ricerca di corrispondenze dirette fra immagini ed eventi, bensí un sondaggio nell'animo degli individui, dov'é dato incontrare quelli che sono i richiami piú intimi e pressanti, od anche causali, della vita e dell'arte, e il loro punto d'incontro o di divergenza. Giacché non rispetto a *Les Anges noirs* o a *Lettere di una novizia* la campagna francese e quella veneta hanno importanza: ma rispetto a Mauriac o a Piovene.

Quanto a Carné, lo troveremo esattamente sul piano opposto, nonostante le apparenze, in una zona pressoché rarefatta.

2. — Ve lo potete figurare, Carné, come un uomo piccolo, brutto (forse a lui dispiacerà che dica questo) ed estremamente vivace. Un uomo piú vicino ai quaranta che ai cinquanta. La sua vivacità colpisce subito: è infantile e nervosa ed è alimentata da una curiosità di natura un po' femminile. Ma è necessario dire subito come all'occorrenza questa vivacità si risolva in altrettanta energia e in una fortissima volontà di lavoro che non conosce limiti di fatica. S'aggiungano un'ambizione estrema e una viva gelosia per ogni successo altrui (ma anche queste di natura istintiva, rozza, infantile) e si saranno riassunte le caratteristiche di Carné uomo. Il regista ne avrà poi altre che vedremo ma tutte subordinate, direi quasi determinate da queste.

C'è un'intima, sottile collaborazione tra i due, l'uomo e il regista. Se il primo veste con cura raffinata, con un'eleganza minuta che direi ortodossa rispetto al tipo francese (in piena estate, nel caldo soffocante dei teatri di posa, l'ho visto vestito di blu, inappuntabile, in mezzo a tutti scamiciati), il secondo non ha limiti in fatto di pignoleria, una pignoleria che investe tutte le fasi, tutti i settori della lavorazione del film. Se il primo trascorre una giovinezza borghese a Parigi: scorpacciate di cinema, « week-ends » sulla Marna, « gargottes » a Montparnasse, cenacoli pseudo-intellettuali dove covavano le ceneri non ancora spente del surrealismo, il secondo annaffia il suo cosidetto realismo con fumisterie che toccano il culmine in *Drôle de drame* ma che non mancano in *Jenny*, nei *Visiteurs* e persino negli *Enfants*. Se il primo ha mente viva, agile, astuta, ma cultura limitata, se manca di una solida preparazione letteraria e filosofica, il secondo ha una vasta cultura cinematografica, che si vale di una memoria ferrea, ed ha il culto dell'intelligenza; un'intelligenza infatti sarà sempre al suo fianco, mentre dal canto suo egli metterà le sue forze al servizio di quello che solo può essere l'elemento centrale del suo stile: la tecnica. Se il primo ha nella società una posizione di sfida, il secondo è guidato da un irrefrenabile bisogno di andare contro corrente, di essere vistoso, o di essere semplicemente originale, e quando nel '42, chiusa appena la pa-

rabola realista del cinema francese, egli si accingerà a riprendere il lavoro, sarà, sí, per evadere dalla realtà, come dichiara, che si rivolge al fantastico, ma anche per « étonner » i borghesi e gli intellettuali, forse questi piú di quelli.

E' facile intanto supporre l'ardore con cui cercò la via del cinematografo. Il suo primo lavoro fu di impiegato in una società di assicurazioni. Lo lasciò per iscriversi ad una scuola di fotografia e di cinema da cui fu licenziato aiuto-operatore. Come tale prese parte a *Cagliostro,* un film di Richard Oswald. Troviamo poi il suo nome su *Ciné-Magazine* del 1932 (14). La rivista aveva indetto un concorso di critica, Carné lo vinse e fu assunto in redazione. Le sue critiche e i suoi articoli sono ispirati ad una « verve » tipicamente francese; talvolta sono acuti, spesso superficiali. Paragonati a quelli dei Vuillermoz, Moussinac, Arnoux, che in quel tempo battagliavano in termini filosofici sul sonoro, svelano nel loro autore l'autodidatta. Ma ne svelano anche, specie le critiche, la capacità a cogliere, entro suoi propri limiti e nei termini di un'estetica magari contradditoria, ogni fiore che spunti nel campo della produzione, sia per indicarne il sostanziale valore (è il caso per esempio di *Vampyr* di Dreyer (15): « Come nella *Passione*, una sorta di genio diabolico e mistico insieme emana da queste immagini sorde, oppressive, come il succo sprizza da un frutto troppo maturo »), sia per individuare anche inesattamente i difetti (ed è il caso di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Mamoulian (16): « Converrà rilevare che Jekyll ha alla base un errore del quale soffre l'intero film: quello di aver trattato un argomento fantastico nel piú realista dei modi ». Che è pressappoco quanto Gide rimproverava a Murnau di non aver fatto per *Nosferatu* (17), ed è anche la sola forza, neppur grande, di *Jekyll*).

Se non fosse per taluni motivi ricorrenti nei vari scritti di Carné e raccolti particolarmente in uno, il giornalista non meriterebbe una particolare attenzione (18). Ma viene il sospetto che il futuro regista intendesse già costruirsi una sua rudimentale poetica, la quale poi contrasterebbe con quanto si diceva piú sopra, se lo stesso Carné non se ne svincolasse in seguito denunciando la occasionalità di quei motivi.

(14) Nel numero di Giugno. L'articolo si intitola *Leurs difficiles débuts.* Con il numero seguente hanno inizio le critiche.

(15) Dalla critica a *Vampyr*, riv. cit., num. dell'Ottobre 1932.

(16) *Bilan* 1931-32, nel num. di Ottobre, stesso anno.

(17) André Gide: *Journal,* 27 febbraio 1928.

(18) Ecco alcuni brani di altri articoli di Carné. A proposito di *Argent*: « La grande semplicità dei capolavori americani di questi ultimi mesi ha reso impossibile l'impiego di una tecnica fine a sé stessa. Sempre piú essa dev'essere un mezzo, e deve passare inosservato. Ora, nel film di Marcel L'Herbier, in nessun momento essa riesce a farsi dimenticare ». René Dorin otteneva allora un buon successo nei « cabarets » di Montmartre con un monologo intitolato *Nuances,* e Carné se ne uscí con una pagina intera di *Nuances* cinematografiche: « Un regista produce dei film onesti che non mandano in rovina i suoi finanziatori: è un bravo artigiano. Egli realizza opere che mettono i suoi finanziatori sul lastrico: è un genio. Un film umano, sincero e vero, il cui costo di produzione non sia esorbitante: è un grande film. Un film sontuoso, freddo e noioso il cui bilancio raggiunge cifre astronomiche: è una superporduzione ». (*Ciné-Magazine,* 10 maggio 1934).

Dopo una breve parentesi presso la rivista *Hébdo-Film* in qualità di segretario di redazione, era tornato a *Ciné-Magazine*. La sua idea fissa era che il cinema dovesse nutrirsi della realtà spicciola, scendere nelle strade. Era il tempo delle rivendicazioni proletarie e Carné si iscrisse al movimento « Ciné-liberté » e scese egli stesso nelle strade a riprendere le manifestazioni popolari. Era facile allora segnalare la noia dei film « di fantasia », delle « belle storie », e richiamare l'interesse dei registi sui problemi dell'epoca, e si veda con quanta intransigenza (19): « Se *A Nous la liberté* è una delle rare opere francesi dell'annata che racchiudono un'idea, noi avremmo voluto vedere questa idea esprimersi piú a fondo... ». Era anche il tempo della *Tragedia della miniera* e di *Verso la vita*. Alla proiezione di quest'ultimo film un giovane di ventisei anni era salito sul palcoscenico e aveva parlato con un ardore e una fede sconosciuti ai parigini. Quel giovane si chiamava Nikolai Ekk. « Noi abbiamo voluto, disse tra l'altro Ekk, che questo film fosse accessibile a milioni di spettatori. Solo fatti selezionati e raggruppati furono alla base dello scenario. Ci siamo ben guardati dall'inventare alcunché. La guerra e la fame hanno lasciato senza casa decine di migliaia di ragazzi, in balia dei loro istinti peggiori. La loro rieducazione costituisce il tema del nostro film che, in questo senso, appartiene alla storia, giacché il novantacinque per cento dei senzatetto hanno già dimenticato la loro infanzia. In questi vecchi « besprizorni », nessuna traccia di rimorsi; essi vivono una nuova avventura che si trascina dietro 170 milioni di esseri ». E ancora: « Recentemente mi trovavo in Russia quando un gruppo di giovani vagabondi venne a trovarmi per ottenere l'autorizzazione di vedere il film. Li feci assistere a tre proiezioni. L'indomani si presentarono spontaneamente alla commissione per l'infanzia abbandonata affinché li inviasse alla colonia che appare nel film ».

Era un linguaggio nuovo per un uomo di cinema, e certo Carné dovette meditarlo. In precedenza egli aveva anteposto la portata spirituale di *Ragazze in uniforme* a quella della *Tragedia della miniera*, ed ora scriveva a proposito di *Verso la vita* (20): « Cosí si esprimono l'angoscia e la fierezza delle folle. Ma quante rivelazioni potranno ancora venirci dalla nostra « finestra? » (21). Quale spettacolo vi vedremmo rappresentato se ci volgessimo verso l'Asia? Che cosa ci confiderebbero le folle indú? Quali rivelazioni ci verrebbero dalla « farmer » americana perduta tra i prodotti del suolo accumulati e invenduti? Che di-

(19) Nell'articolo citato: *Bilan* 1931-32. In un altro articolo uscito su *Ciné-Magazine* nel novembre 1933 intitolato *Quando il cinema scenderà nelle strade?* egli scriveva: « Populismo, direte voi. E poi? La parola, piú che la cosa, ci spaventa. Descrivere la vita semplice della piccola gente, rendere la loro atmosfera d'umanità laboriosa, non val piú che ricostruire l'ambiente conturbante e surriscaldato dei « dancings », dell'assurda aristocrazia, dei locali notturni dei quali il cinema fino ad oggi si è cosí abbondantemente servito? ».

(20) *Le Cinéma et le monde*, nel numero di novembre di *Ciné-Magazine*, 1932.

(21) Allude all'abusato paragone dello schermo con una finestra aperta sul mondo dinnanzi alla quale sfili la vita di tutti i paesi.

remmo, infine, noi stessi, agitati da tanti timori, da tante speranze? Chi evocherà per noi il vero volto della Francia 1932? ».

Clair evidentemente non lo convinceva, non gli bastava. Eppure, almeno all'ultimo quesito, il regista di *A nous la liberté* e di *Sous les toits de Paris* poteva in parte rispondere. In quel periodo Carné doveva seguirlo con molta attenzione, a giudicare dai frequenti elogi che gli rivolge nella rivista citata (22). Li suggerisse o no l'aspirazione a diventarne l'assistente (e lo fu infatti ma non a lungo, per incompatibilità di metodo), è un fatto che quei giudizi si muteranno col tempo in una diffidenza sempre piú viva, a causa appunto di quel metodo consistente in una compilazione scolastica del film che esclude l'estemporaneità del teatro di posa e dalla quale scaturisce un'arte che per la sua consapevolezza e il suo calcolato e geometrico equilibrio, e insieme per il suo tono sorridente e discretamente commosso, si riallaccia al razionalismo di un Voltaire o di un Beaumarchais, ossia ad un filone spiccatamente francese. E giacché siamo in argomento mi sia consentito di indicare in Clair l'antesignano di un nuovo illuminismo, questa volta cinematografico, che però non si ferma là; l'umanità di Clair scende piú giú del borghese, e con una bonomia e una pietà che si propongono in qualità di ideale morale e nelle quali è l'eco di una moderna ma meno intransigente coscienza sociale. In sostanza, Rigaud sul suo tassí (*14 Juillet*) e Gabin sulla sua bicicletta (*Le Jour se lève*) percorrono gli stessi vicoli: avrebbero potuto incontrarsi, darsi la mano, se a Gabin il destino l'avesse concesso. Carné li avrebbe guardati, senza capire. Eppure aveva scritto di Clair (23): ecco « l'uomo che ha saputo evocare con finissima verità la vita dei sobborghi... ».

Queste contraddizioni, e il suo opportunismo, non tolgono che fin da allora egli dimostrasse verso il cinematografo un amore riassunto nell'attestato (24): « Oh dolcezza di un mestiere che molti invidiano... ». E', questo amore, una costante nella sua carriera che tiene il posto della dottrina.

Al giornalismo comunque, alla teoria, egli non giunse sprovvisto di nozioni pratiche, come s'è visto. Ma c'è di piú. Il piú valido contributo al cinema d'amatori viene da lui. Questa particolare branca dell'attività cinematografica ebbe larga diffusione in Francia negli ultimi anni del muto, e diede buoni frutti. Ne uscirono Man Ray, Jean Vigo, Pierre Chenal, Carné e altri ancora. Gli amatori noleggiavano una macchina da presa e per le vie, per le campagne, nelle case rincorrevano una fresca e spesso ardita poesia (25). Molti erano anche i

(22) Eccone uno, apparso nel novembre 1933. Il film da cui prende spunto è *Sous les toits de Paris*. « La Parigi di René Clair, cosí vera, cosí giusta, toccante e sensibile, è in realtà una Parigi di legno e di stucco ricostruita a Epinay. Ma è talmente grande il talento di René Clair, sono cosí sottili le sue doti di osservazione, ch'egli riesce a darci, in un ambiente falso, con dei personaggi miracolosamente scelti dal vero, una interpretazione della vita piú vera della vita stessa ».

(23) *Le Cinéma et le monde*, cit.

(24) *René Clair a achevé « 14 Juillet »*, dicembre 1932, riv. cit.

(25) Sale apposite proiettavano quei film; erano le sale dell'*Oeil de Paris*, dello *Studio* 23, degli *Agriculteurs*, ecc.

documentari, ed è in questo campo che in quegli anni spuntano cinque nomi destinati a salire in primo piano: Pierre Chenal con un documentario sulla vita nei teatri di posa, *Paris-Cinéma;* Georges Lacombe con *La Zone* e poi con *Bluff;* Jean Dréville con *Autour de l'argent,* girato in margine al film di L'Herbier, e con *Vive la Foire* e *Quand les blés se courbent;* Marc Allégret con quel *Voyage au Congo* realizzato in collaborazione con lo zio André Gide; e Marcel Carné con *Nogent, Eldorado du dimanche* girato prima di tornare a *Ciné-Magazine.*

Dire che in questo piccolo capolavoro Carné anticipa il proprio stile è dire troppo; ma c'è del vero in questa affermazione. L'occhio col quale il parigino Carné osserva la vita domenicale d'un sobborgo della sua città, con gl'innamorati, gli organetti, le cartoline illustrate, i balli popolari, gli operai, e le strade, i prati è lo stesso che fermerà sulle fabbriche di *Le Jour se lève* o sui moli di *Le Quai des brumes* o sui baracconi del *Boulevard du crime.* Le vie di *Nogent* portavano qui, inevitabilmente. L'animo è lo stesso, non solo nei riguardi del paesaggio ma anche dei personaggi; in *Nogent* ci sono già tutti, non ancora personaggi. E c'è anche dell'altro: un accento semi-ironico e semi-tenero, e una freschezza, un respiro libero e giovane che non ritroveremo piú. L'ironia diventerà cerebrale, la commozione sentimentalismo, quel cinema, maturandosi, acquisterà una forza certo poeticamente piú valida ma forse meno toccante, meno diretta. Se i film di Carné sono fiori di serra, *Nogent* è un fiore di campo.

Nel suo cortometraggio Carné mostra inoltre la sua esigenza di fissare in immagini le proprie e probabilmente anche altrui osservazioni. Carné è tutt'altro che un uomo « pensante », ma non per questo quell'esigenza è in lui meno forte: vi si riflette un puro istinto che non acquisterà mai coscienza di sé e che resterà, con la tecnica, il suo piú forte strumento d'arte. Ora, se un supremo sforzo di volontà permette al geniale dilettante di *Nogent* di inserirsi nel cerchio ferreo della produzione, sono questi caratteri che gli consentono di toccare il traguardo sognato della regía, complice benevolo Jacques Feyder con il quale si era unito dopo l'assistentato a Clair (26). Si racconta che durante le riprese di *Kermesse héroïque* Feyder, assentandosi un giorno, affidasse al suo assistente la realizzazione di alcune inquadrature di secondaria importanza. Carné girò e le sue immagini furono di una bellezza sorprendente. Pochi mesi dopo dirigeva il suo primo film.

Ma *Jenny* è del '36, *Nogent* del '29. Sono dunque otto anni di lavoro accanito che gli procurano un esordio cosí privo di incertezze. Il quotidiano contatto con un regista come Feyder aperto a tutti i segreti del mestiere e inoltre dotato di chiara intelligenza aveva completato e arricchito la sua preparazione sviluppando in lui quel senso d'esattezza formale che certamente aveva innato. Nessun dubbio che la precisione compositiva della *Kermesse* sia in gran parte opera di Carné. Il quale frattanto dovette arrivare per conto suo ad altre con-

(26) Era stato assistente di Clair in *Sous les toits de Paris.* Di Feyder lo fu in *Le Grand Jeu, Pension Mimosa* e *Kermesse héroïque.*

clusioni, e cioè che dietro l'appariscente bravura del suo maestro palpitava uno sforzo intellettuale che dava calore, forza e novità alle immagini, e sforzandosi di promuoverlo in sé e non riuscendoci forse, dovette tuttavia assumerlo quale condizione di successo, riservandosi il compito di interpretarlo, di raffigurarlo a modo suo. Viene cosí a definirsi, quello che sarà il perno del suo stile: la tecnica. Ma non una pratica meccanica, una specie di giuoco grammaticale fine a sé stesso: una tecnica che avendo coscienza della sua funzione, risolve, illumina, non dominando né lasciandosi dominare. Di qui la fluidità del racconto nei suoi film; ma di qui anche la raffinatezza e l'astuzia di certe soluzioni alle quali non rinuncerà mai. Non per niente i metodi prevalentemente contenutistici di Clair gli erano riusciti intollerabili. La bellezza per Carné sta di casa davanti all'obiettivo, e bisogna vederlo con quale tenacia rincorre ciò che molto elementarmente egli definisce « joli » e rifugge dal « mauvais », dal « moche »; e con che lucida e preveggente sicurezza inserisce mentalmente ogni inquadratura, nell'atto di girarla, in un montaggio ideale: « ... dans mon montage ». Non che in lui manchi ogni interesse umano; ma il piú delle volte sarà adesione, non scoperta.

Adesione intanto ai temi « populisti », l'abbiamo visto. Ma è tutta qui la sua coerenza umana. Non si può mettere Carné, come è stato fatto, tra i registi che si propongono un messaggio umano in contrapposto ad altri che ne propongono uno poetico. Il tema tutt'al piú entusiasma Carné, non lo « costringe » ad esprimersi. Benché sia difficile scindere a posteriori gli elementi di una collaborazione, viene fatto di supporre che la costante presenza al fianco di Carné di una intelligenza serva a stabilire di volta in volta i termini del suo atteggiamento. Piú che qualcosa da dire, egli è uno che ha qualcosa da mostrare e per questo tende, spontaneamente, alla poesia. Un po' troppo ambiziosamente anche, ed ecco uno dei suoi limiti.

3. — Credo che l'influenza del movimento d'avanguardia su Carné sia stata negativa. *Nogent* usciva in piena reazione. Charensol scriveva che il « cinema non vive se non mantenendosi in stretto contatto con la folla », Moussinac che « il cinema astratto non è che un'esperienza di laboratorio » (27) e Vertov lasciava fare alla macchina da presa (*L'uomo e la macchina da presa*, 1928). Carné è il regista della reazione post-avanguardistica, e se l'esperienza dell'avanguardia rimane in alcuni suoi film la colpa è sua solo in parte; per l'altra parte, la maggiore, è di Prévert.

Che si sia trattato per Carné di un esame di coscienza, è probabile. Ma il suo istinto rivoluzionario deve aver influito non poco nella sua posizione: il suo bisogno di essere all'opposizione, di invertire un ordine e stabilirne un altro, di essere insomma un capo-scuola, questa

(27) E' del '27 un saggio di Léon Moussinac dal titolo: *Cinéma: expression sociale,* titolo che è tutto un programma. In *L'Art cinématographique,* vol. IV. Librairie Félix Alcan, Paris.

manía che lo porterà cosí francamente a sbagliare. Spingendo il discorso agli estremi si può aggiungere che è forse perché nel '36 siffatta posizione era diffusa, che i temi populisti rimangono in *Jenny* sopraffatti da tanti altri motivi (28). E difatti il film, piú che alla polemica sociale, era ad altro che tendeva. Lo scenario annunciava una certa originalità, ma il melodramma era latente. Carné raccoglieva l'una e l'altro e li faceva suoi valendosi dell'istintiva correttezza di cui si è detto e di una disincantata predilezione per le immagini non banali (29), nella quale erano palesi i segni del suo recente tirocinio. Dovettero interessarlo un funambolesco personaggio detto « il Dromedario » e soprattutto l'ambientazione. Suggestive infatti le immagini di una via di Londra al crepuscolo, di un equivoco locale parigino all'alba posto non convenzionalmente in una villa della periferia dove, naturalmente, si svolge una bellissima passeggiata dei protagonisti. Individui spostati, un'alba grigia e caliginosa di sobborgo industriale, ciminiere fumose, ponti in ferro, gru, la Senna sporca, operai: tutto l'armamentario tipico del Carné a venire. Il clima, ad ogni modo, pareva pienamente individuato. Ma a ben guardare si scopriva che quei personaggi rimanevano come isolati in un'atmosfera insolita, che invece si addiceva magnificamente all'inquietante Dromedario. E' che in *Jenny* era già molta parte di quell'aspirazione a un assoluto di novità e di bellezza trascendente la realtà quotidiana che in *Drôle de drame* traboccherà allontanandosi dalla poesia; Carné avvertirà il limite e tornerà sui suoi passi attenuando lo slancio del suo scenarista. Da quel momento si parlerà di un suo realismo. E' vero che *Les Visiteurs* appariranno un ritorno, ma in effetti si tratterrà di un punto d'arrivo. Con *Jenny* importava indurre la critica alla discussione e questo fu il risultato. Del resto basta dare un'occhiata al « cast » per convenire che almeno le garanzie esteriori non mancavano al debuttante Carné. Ed egli lo sapeva.

Tanto lo sapeva che nell'accettare da Jacques Prévert, l'anno seguente, il soggetto di *Drôle de drame* (30), accanto al Barrault e alla Rosay chiamò Jouvet, Michel Simon e Jean Pierre Aumont. Abbiamo intanto incontrato il nome di Prévert e non lo perderemo piú se non per breve tratto. E' un nome nel quale la Francia riconosce quello

(28) Prodotto nel 1936 dalla Réalisation d'Art Cinématographique. *Soggetto*: Jacques Feyder. *Scenografo*: Jean d'Eaubonne. *Operatore*: Roger Hubert. *Interpreti*: Françoise Rosay, Jean Louis Barrault, Albert Préjean, Robert Le Vigan, Charles Vanel, Lisette Lanvin, Sylvia Bataille, Roland Toutain, Margo Lion. Uscí in Italia nel '37 col titolo: *Jenny, regina della notte.*

(29) La banalità è il suo chiodo fisso, il suo nemico numero uno. Egli fa uso raramente dell'obiettivo 35 perché « è un obiettivo banale »; nel risultato, naturalmente.

(30) *Produzione*: Pathé-Consortium, 1937. *Soggetto basato sul racconto di* J. Storer Clouston: *His First Offence. Scenario e dialoghi*: Jacques Prévert. *Sceneggiatura tecnica*: Marcel Carné. *Scenografo*: Alexandre Trauner. *Operatori*: Eugen Schufftan, Louis Page, Alekan. *Musica*: Maurice Jaubert. *Costumi*: Technimoukoff. *Fonico*: Archimbault. *Assistenti alla regia*: Pierre Prévert, Walter. *Attori*: Françoise Rosay, Louis Jouvet, Michel Simon, Jean-Louis Barrault, Alcover, Jeanne Lory, Sinoël, Genin, Agnès Capri, Henri Guisol, Nadine Vogel, Duhamel.

del suo scenarista piú propenso agli ardimenti e ai capricci dell'estro e al quale bisognerebbe ricondurre un po' del morboso interesse che ha accompagnato Carné nella sua rapida ascesa. Ma non piú del necessario, perché se da un lato può sembrare un riconoscimento dei propri limiti il ricorso di Carné a collaboratori di primissimo ordine, anche se di questi stessi limiti i suoi film si avvantaggiano, dall'altro non può negarsi la relatività delle collaborazioni medesime, soggette come sono alla discriminazione del regista. Un'indagine, per esempio, rivolta a stabilire la posizione di Lazare Meerson nei confronti di Clair porterebbe agli stessi risultati. In Francia è diffusa l'opinione che il compianto scenografo oltrepassasse i confini delle proprie mansioni a tutto vantaggio della regía, ma è un fatto che anche il Clair minore, quello di *Break the News* per intenderci, si valeva dell'opera di Meerson, mentre essa manca in *Le Silence est d'or* di gran lunga superiore al primo. Cosí dire che gli operatori di Carné si chiamano Schüfftan, Courant, Hubert, è indicare alcune delle sue esigenze fotografiche. Niente altro. Lo stesso dicasi per gli attori. Mai come in un film di Carné le doti di un attore hanno modo di emergere, in primo luogo perché il regista si dimostra piuttosto ortodosso nella distribuzione dei ruoli subordinandoli alla natura e all'aspetto fisico dell'attore stesso, poi perché nei rapporti con l'interprete egli rimane sempre in difetto. Le scarse osservazioni che da lui ho sentito muovere mi sono parse rigorosamente puntuali, ma nel complesso egli era piú disposto a cogliere che a dare. Tutto sommato Carné ammira gli attori, ed è appunto quello che i grandi maestri di recitazione non fanno, Sternberg per esempio. Anzi Sternberg arriva piú in là: li disprezza, ma disprezzandoli li domina. Di qui la perfetta misura del gesto in rapporto al momento psicologico, che è una delle caratteristiche del suo stile. Le figure di Carné invece oltrepassano talvolta i confini della loro stessa realtà cinematografica senza che il regista se ne avveda; ma ciò è anche dovuto al modo esteriore, istintivo e quindi rozzo con cui egli assimila e successivamente elabora l'idea prima del lavoro. Si pensi a *Drôle de drame.* Audacissimi sono i presupposti dai quali Prévert prese le mosse, ma ad essi Carné si attenne fedelmente nel presiedere con una regía ricercatissima per tecnica di macchina, fotografia e scenografia, alla nascita di una Londra parodisticamente « gialla », tanto assurda quanto piacevole, ma dalla quale esalava a lungo andare l'impressione di uno squilibrio sconcertante.

Colpa prima di tutto della trama. Gli assertori dell'opinione che un soggetto deve potersi raccontare in poche righe avrebbero di che scandalizzarsi leggendola. Effettivamente riesce difficile scoprire in un tale pasticcio, tratto da un racconto, le ragioni di una scelta, se si esclude un disincantato desiderio di portare sullo schermo un genere in sostanza nuovo. Nuovo soprattutto per l'idea che Prévert doveva avere del film. I suoi scenari sono assolutamente verbali, e se tendono a diventare immagine e musica è d'altra parte difficilissimo che ciò avvenga compiutamente. Lo stesso dialogo, che qui è « humour » britannico salito dalle nebbie native alla stratosfera, è di grande ostacolo.

Cosí quella che doveva essere una burla sociale, scontrandosi col rigorismo tecnico e la musoneria di Carné, diventa qualcosa di ibrido, di indefinibile. La materia era comica, e Carné ha scarso il senso del comico. I movimenti di macchina, le angolazioni, l'illuminazione rimangono tipici d'una vicenda drammatica, mentre il dramma non esiste. Si arriva a questo: che il dramma si fa rimpiangere, al punto che ogni sbocco nel comico è una sorpresa. Ne perdono in consistenza i personaggi, che sono marionette in una campana di vetro. Tutto il film, a lungo andare, risulta gratuito. Ogni effetto bastando a se stesso si sovrappone all'azione senza alcuna necessità. Siamo all'imitazione: di Pabst, dei fratelli Marx e di Clair insieme. E tanto piú, allora, appare evidente la stupefacente abilità tecnica del regista. Ma ne deriva pure che ogni genere, per lui, può risolversi nell'ambito di quella tecnica senza prender posto in una concezione spirituale. E' vero che Carné ha cose da mostrarci, ma è anche vero insomma che lui stesso non sa che cosa.

Se *Jenny* e *Drôle de drame* erano comunque, in senso visivo, sorprendenti, essi smentivano esplicitamente quelle premesse che sembravano cosí chiare da principio nel futuro regista, e dimostravano come egli assumesse di fronte alla materia una posizione acritica, di puro istintivo, la cui forza consiste appunto nell'evitare concessioni o freni, nel saper sbagliare con ammirevole testardaggine. Il punto di partenza è sempre in uno slancio entusiastico unito a una tenace volontà di comprensione e di descrizione (o meglio: di rappresentazione), sia che si tratti di un mondo assurdo o reale, perverso o quieto. Senonché quello slancio, come si è visto, non sempre trova la giusta misura, e ancora lo vedremo eccedere in *Quai des brumes* com'era avvenuto in *Drôle de drame*. Ma in senso opposto. Per cui queste opere rimangono a indicare gli estremi della strada di Carné; o, per meglio dire, delle strade di Carné, poiché mi sembra chiaro ormai in lui l'attitudine a imboccarne ogni volta, gidianamente, una nuova, e ambiziosissima, anche se in realtà questo non sempre avviene. Egli stesso mi confidava nell'estate del '42 le sue intenzioni per il futuro, che oscillavano tra una favola di Andersen, *L'ombra*, e una qualunque trama da inventare ambientata in zone desertiche d'Algeria di sua memoria, e triste, cruda. A Prévert naturalmente il compito d'inventarla. Nacque invece *Les Enfants du Paradis*, che trovò un Carné ugualmente entusiasta (31). E'

(31) Le medesime incertezze, dovute in parte a fatti esteriori, precedettero gli altri film di Carné. Nel '39 avrebbe dovuto realizzare un film dal titolo *Rue des Vertus*, ma vi rinunciò per *L'Ile des enfants perdus*, un soggetto sulle case di correzione per ragazzi. L'argomento era scabroso, si trattava di una rivolta degli internati nella casa Belle-Ile, scritta da Prévert. Ma la censura non diede il nulla-osta. L'attenzione di Carné cadde allora su un soggetto di Jeanson, *Ecole communale*. Carné cominciò a selezionare i ragazzi, ne fotografò 400, ma scoppiò la guerra e tutto venne rimandato. Nel '40, ad armistizio avvenuto, Carné si rimise al lavoro con un romanzo di Jacques Spitz: *Les Evadés de l'an 4000*. Danielle Darrieux, Arletty, Pierre Renoir e Jean Marais dovevano essere gli interpreti principali. Ma questa distribuzione non piacque ai produttori e non se ne fece nulla. Carné si rivolse allora ad una commedia di Georges Neveux: *Juliette ou la clef des songes*.

facile dedurne quanto poco urga anche il suo mondo d'immagini; e non parliamo del suo mondo d'affetti e di idee che, vago ed elementare, si condensa tutt'al piú in una concezione per cosí dire manicheistica della vita: lotta fra luce e tenebre, fra il buono e il malvagio, che è la falsariga su cui sono fatti *Quai des brumes, Hôtel du Nord, Le Jour se lève.* Ed anche *Les Visiteurs,* sia pure con differenti conclusioni.

Le Quai des brumes (32) è di tutti il piú esasperato. Figure lente e amare che non si sa da dove vengano e dove andranno, condannate a pestare fango e a fuggire il sole. La loro angoscia non è raccolta dalla poesia e rimane ferma e gelida. Lo scrupolo dell'aderenza a un clima prestabilito ha tradito il regista e lo ha fatto cadere in una perfezione freddamente tecnica in cui si smorza ogni risonanza umana. Eppure nella materia c'era un nucleo dolente che non avrebbe rifiutato un tono piú alto, piú caldo. Perché i due amanti, Gabin e la Morgan, tanto dolcemente si amano quanto disperatamente lottano prima di soccombere; e gli stessi persecutori sono mossi da passioni che rimangono circoscritte in termini meno cinici che umani. Ed è interessante osservare come costoro, in un confronto coi normali « gangsters » americani, svelino una latinità che il motivo degli schiaffi colorisce bonariamente e a cui non manca talora una leggera e ingenua goffaggine. Nulla di simile avrebbe tollerato lo spietato materialismo hollywoodiano. Quanto a Simon nei panni dell'anziano amatore, possiamo vedere in lui l'incarnazione dell'egoismo osceno e della crudeltà; la sua fine sotto i colpi esacerbati dell'umile soldato non è tanto un delitto quanto un atto di giustizia umana che nello stesso tempo condanna colui che lo esercita. Ma questi era già un fuori legge e quindi in nessun caso avremmo potuto moralmente giustificare una sua nuova vita in terre lontane, alla quale tendeva, con quella colpa impunita. Sia detto in tutta sincerità: questa colpa è di troppo. Quest'uomo che fa appello alle leggi naturali della vita, per primo le ha dimenticate, è una larva d'uomo, di sentimenti esausti, che soltanto l'amore e l'odio animano. E tuttavia non mancano le immagini fortissime, tra cui il finale, di una potenza acre e dolorosa.

Appare cosí evidente che in Carné non tanto una morale importa quanto la forza con cui egli affonda nella realtà dei fatti e rappresenta questi nella logica o fatale concatenazione, ossia la forza con la quale ricrea una realtà. Nessun atto è rifiutato, nessuna conseguenza paventata, tutto illuminato e interpretato con una precisa intuizione del particolare. Basti citare l'episodio iniziale del cane, cosí scarno

Pensava a Micheline Presle, Jean Marais e Fernand Ledoux. Cocteau scrisse i dialoghi, Christian Bérard dipinse i bozzetti, ma il film costava troppo. Fu allora che sorse l'idea dei *Visiteurs.*

(32) Prodotto dalla *Ciné-Alliance* nel 1938. *Produttore*: Gregor Rabinovitch. *Direttore di produzione*: Simon Schiffrin. *Sceneggiatura e dialoghi di* Prévert, *dal romanzo omonimo di* Pierre Mac Orlan. *Operatore*: Schufftan. *Secondi operatori*: Page, Fossard, Alekan. *Fonico*: Archimbault. *Commento musicale*: Maurice Jaubert. *Scenografo*: Trauner. *Montaggio*: René Le Hénaff. *Inetrpreti*: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Robert Le Vigan, Delmont, Aimos, Génin.

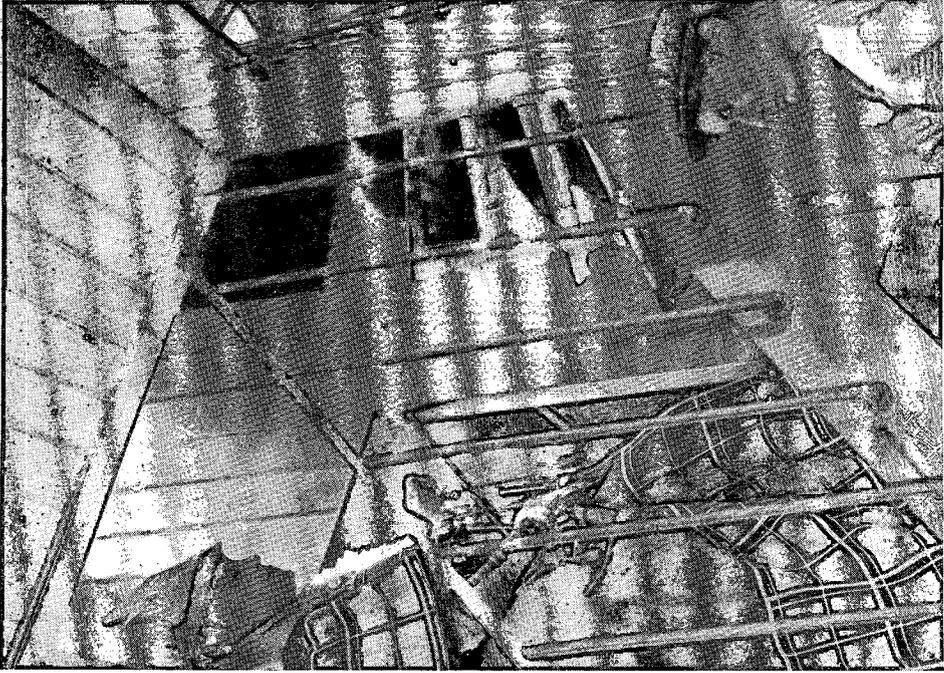
e squisito: il carattere del disertore vi è rappresentato nell'intimo. Senonché in seguito tutto si copre di brume troppo insistenti, e il porto si ingombra di troppi aggeggi inutili, e troppo cerebrale suona il coro di voci bianche durante il delitto e troppo ossessivi e nostalgici suonano gli accordi della chitarra di Panama. L'umano, travestendosi, diventa allucinazione. Il realismo, spinto alle estreme conseguenze, diventa romanticismo.

Ed ecco che siamo pervenuti a identificare l'aspetto caratteristico del realismo di Carné, che risulta essere una forma in cui cola e si esprime il suo fondo romantico, sul quale peraltro agisce l'immancabile « intelligenza ». Artigiano accanito, l'armonia sarà presto raggiunta in virtú di un lavoro prezioso per sapienza e misura, e da cui avremo il senso di un superiore distacco. Nessuno stupore, dunque, che l'oggettività diventi poetica contemplazione, solenne visione di un'umanità sofferente in *Le Jour se lève* (33).

Un operaio che la malvagità del suo rivale porta all'omicidio, il suo quieto amore per una ragazza, il suo suicidio: ecco i motivi della tragedia che, ristretta in apparenza, tende a ripercuotersi al di là delle sue stesse immagini, in infinite altre non rivelate. La struttura è schematica, pochi i personaggi, l'azione ridotta all'essenziale e raccolta intorno al protagonista. Ma in questa nudità è il ferreo vigore del dramma. Sceneggiatura, ripresa, montaggio, si annullano in una logica narrativa che ha rari riscontri nel cinema, in una cadenza lenta e nervosa, in inquadrature dense nelle quali il rapporto fra luce ed ombra non è mai risolto pittoricamente e tende a squilibrarsi di continuo in favore della seconda, che viene a costituire una specie di ronzio visivo avente un compito analogo a quello che alla materia armonica dà un Debussy, poniamo, in *Pélleas et Mélisande*: di creare l'ambiente all'azione psicologica. Inquadrature poi nelle quali ogni elemento compositivo non fa che acuire l'inesorabilità che pervade tutto il film e della quale, oltre a quello plastico, si rende partecipe anche il materiale sonoro, funzionalmente scelto e introdotto. Suona la sveglia nell'inquadratura finale, e suscita vivissimo il rammarico di vedere quel corpo a terra per il quale inutilmente nasce il giorno.

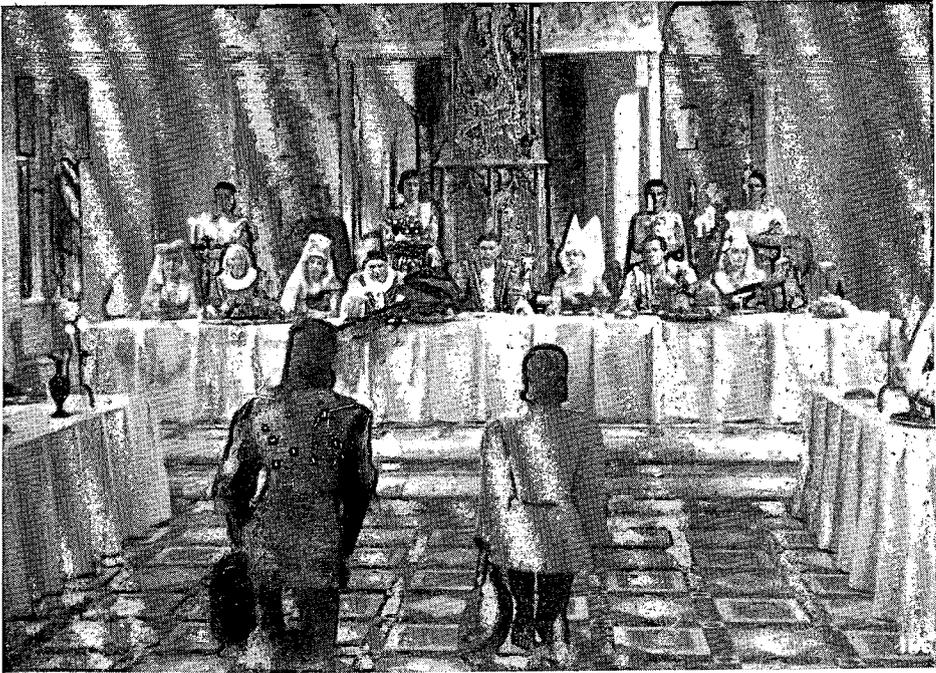
Il film è l'ultimo disperato colloquio di un uomo con le proprie memorie: bisogno di scoprire fra le poche gioie e i molti disinganni quell'oscura minaccia per cui si spezza la sua onesta esistenza. Un'angoscia muta e stupita si addensa nel suo animo via via che riaffiorano in lui, portati da un'immagine, da un oggetto, da un rumore, i ricordi. E sono ricordi di una realtà che, evocata adesso nell'imminenza della catastrofe, ha perso ogni promessa e lusinga e risulta perciò piú dolorosa quanto piú sorride. Cos'altro è dunque quel senso di angustia morale e materiale in cui si è voluto riconoscere il difetto piú grave del film

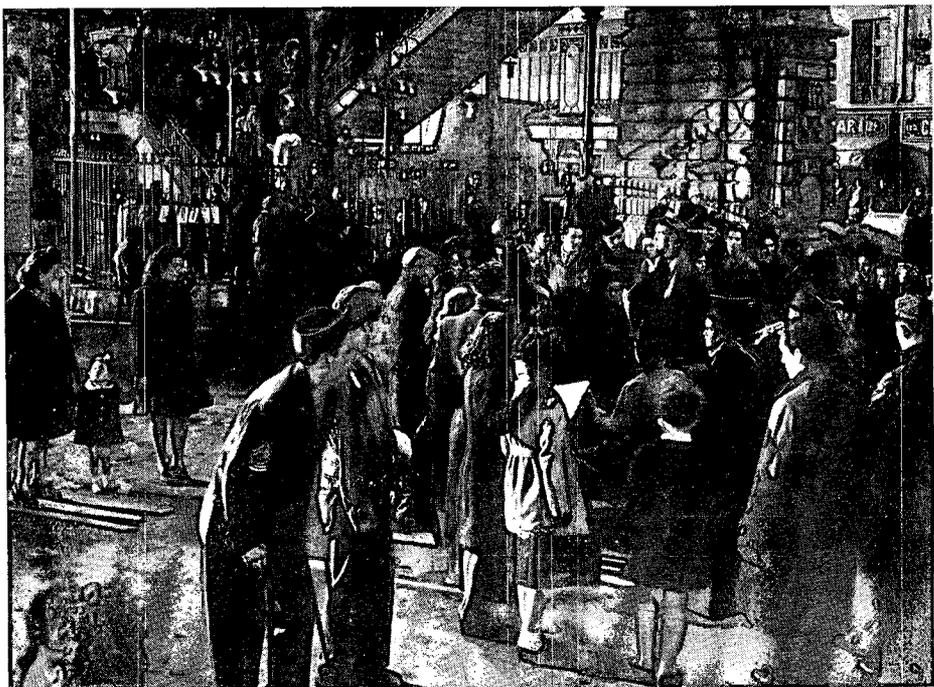
(33) Prodotto dalla Vog-Sigma nel 1939. *Produttore*: Pierre Frogerais. *Soggetto*: Jacques Viot. *Sceneggiatura*: Jacques Prévert e Marcel Carné. *Scenografo*: Trauner. *Fotografia*: Curt Courant e Bac. *Musica*: Maurice Jaubert. *Fonico*: Pelitican. *Montaggio*: René Le Hénaff. *Attori*: Jean Gabin, Jules Berry, Jacqueline Laurent, Arletty, Jacques Baumer, Bergeron.

MARCEL CARNÉ — *Drôle de drame*

MARCEL CARNÉ — *Les Visiteurs du soir*

MARCEL CARNÉ *Drôle de drame*

MARCEL CARNÉ *Les Enfants du Paradis*

MARCEL CARNÉ *Le Jour se lève*

MARCEL CARNÉ *Les Visiteurs du soir*

MARCEL CARNÉ *Les Portes de la nuit*

MARCEL CARNÉ *Les Portes de la nuit*

se non unità e continuità di tono poetico? Manca, si è detto, il senso di quanto avviene fuori. E da specifica l'accusa diventa presto generale: al cinema francese si rimprovera di girare intorno ai problemi senza risolverli, « come un cane che insegua inutilmente la sua coda » (34). Non rimettiamo in discussione un criterio confutabile con le stesse parole dell'autore di *Film: soggetto e sceneggiatura* (35). Basta osservare che esso mi sembra doppiamente errato in quanto pretende, non dico di trovare atti pratici in pure e semplici immagini di poesia, che potrebbe anche essere legittimo da un certo punto di vista, ma di trovarne di negativi anche dove non ce ne sono, o sono positivi. « Si lasciano, scrive il critico citato, le novantanove pecorelle al sicuro per pescare la piccola povera pecorella smarrita, come l'ottimo fra i pastori: ma la pecora nera non si salva né potrebbe salvarsi indipendentemente da tutto il gregge ». Ora, se questa conclusione è ricavabile da un film come *Le Jour se lève* mi sembra che non si possa chiedere di piú, giacché essa rientra in una forma di moralismo mediato per cui si ricava il bene dal suo contrario. Potrà sembrare un paradosso, ma proprio una luce che si fosse accesa accanto alla desolazione di quell'uomo, avrebbe attenuato il significato del film, che ha cosí raggiunto la poesia indipendentemente dalla dialettica.

Effettivamente è questa una osservazione da fare. Mentre il male si impersona con la massima evidenza, il bene non prende nome che di rado in questi film; ma non per questo è assente. Non lo è nemmeno in *Quai des brumes* e in *Le Jour se lève,* dove appare come punizione. Ed è tanto piú sublime nel secondo in quanto il colpevole anticipa quella punizione su di sé, uccidendosi. Era un uomo buono e tranquillo, il suo lavoro onesto, la sua ragazza quieta e gentile, e indifesa, il suo amore pacatamente carnale. In lui il delitto non è che una reazione rabbiosa contro la cattiveria degli uomini, un momento di furore cosí impetuoso che tocca la pazzia; poi subentra la pace e con la pace il ricordo della colpa. Ma c'è dunque altrettanta ispirazione all'amore che all'odio nel film, e mi sembra che Gabin la manifesti. Davvero possiamo ormai vedere in questo tipo d'uomo regolare, quadrato, d'intelligenza media, a cui si addice meglio la tuta sudicia che la cravatta, la bicicletta (da corsa) che l'automobile, in questo tipo che ama e lavora con la stessa caparbietà, una figura per certi aspetti cavalleresca che si innalza nella corruzione dilagante a rappresentare un ideale in cui l'umiltà si sposa alla felicità; c'è in lui sempre un bisogno d'accordo con l'esistenza nel quale s'incontrano i suoi istinti, la sua forza e le sue debolezze. E' una figura che, tolta di peso dalla cronaca, entra nel mondo dei simboli, tra muri, personaggi e gesti forgiati dalla fantasia e dall'ossessione. Per questo *Le Jour se lève,* cosí vibrante e solido come un poema sonoro di Honegger, può considerarsi opera di arte vera e sostanziata d'umanità.

(34) Umberto Barbaro: *La VII Esposizione di Venezia: i film francesi,* in *Bianco e Nero,* n. 9, 1939, pag. 12. Alla stessa pag. anche il brano riportato piú sotto.
(35) Umberto Barbaro: *Film soggetto e sceneggiatura,* ed. « Bianco e Nero ».

Ma l'arte ha le sue crisi, i suoi momenti di stanchezza. *L'Hôtel du Nord* lo dimostra chiaramente (36). Qui Jeanson (37) (con Aurenche) sostituisce Prévert, ma l'innovazione non avrà seguito; nei film successivi è ancora Prévert che troviamo. Non che il primo manchi d'ingegno, ma nel secondo l'inventiva è piú originale e impetuosa, piú genuina. Inoltre la profonda conoscenza di colui che può considerarsi ormai il « suo » regista gli consente di colmarne le lacune, stimolarne i pregi, a sua volta traendone profitto. Anche a Prévert infatti la presenza di un realizzatore della taglia di Carné, altrettanto meticoloso in sede di sceneggiatura che di ripresa, giova moltissimo, evitandogli una prolissità verbosa e uno squilibrio che, per esempio, negli scenari di *Remorques* e di *Lumière d'Eté* sono palesi. Si confrontino appunto i differenti risultati e si avrà la misura della forza di Carné.

La sceneggiatura di *Hôtel du Nord* non manca di equilibrio, benché uscita a fatica da un romanzo di cui ben poco è rimasto, ma è come dissugata; o meglio, risulta una sovrastruttura intellettuale ad un centro delimitato con incertezza, che un'ironia letteraria mette a nudo e che trasmette pertanto alle immagini vibrazioni artificiali. C'è qualcosa di stanco, c'è un'aria di rimpasto, e il film rimane uno di quelli dove sarebbe dato sentire influenze diverse, da Clair a Duvivier, se la cosa avesse importanza. A proposito di influenze Gide diceva, Vangelo alla mano (38): « A chiunque ha, sarà dato; ma, a chiunque non ha, quel ch'egli ha sarà tolto ». E quello che Carné ha, non gli è tolto in *Hôtel du Nord*. Si consideri il ballo nella strada, per il quale l'accostamento a Clair sembra giustificarsi. E' una sequenza risolta in gran parte per « totali », alcuni simili tra loro; i particolari del ballo, i suoi giuochi non interessano che come contrappunto al dramma che si svolge a parte. Poi il ballo si esaurisce, restano due sole coppie, e l'orchestrina annoiata nell'alba nascente: è tempo, per i protagonisti, di allontanarsi dall'*hôtel* per andare incontro ad una nuova vita. Tutt'altro spirito aveva mosso Clair. E poi la sottile ironia clairiana avrebbe tollerato il grossolano occhio pesto di Arletty? Diciamo la verità: neppure Prévert lo avrebbe tollerato, e certo il suo consiglio sarebbe giunto opportuno a Carné su quella e su molte altre cose, non escluso lo sdolcinato dialogo tra i due giovani all'inizio del film. Porché Prévert possiede quello che a Carné manca, e i due si integrano a vicenda. Soprattutto Prévert (39) ha intelligenza e cultura, e ironia. Dalla cultura egli

(36) *Produzione*: Sedif, 1938. *Soggetto basato sull'omonimo romanzo di* Eugène Dabit, *ridotto da* Henri Jeanson. *Sceneggiatura*: Jean Aurenche e Marcel Carné. *Dialoghi*: Henri Jeanson. *Scenografo*: Trauner. *Operatori*: Louis Née e Armand Thirard. *Musica*: Maurice Jaubert. *Assistenti alla regia*: Claude Walter e Pierre Blondy. *Montaggio*: René Le Hénaff. *Attori*: Annabella, Louis Jouvet, Arletty, Jean-Pierre Aumont, Claude Dauphin, Raimone, Paulette Dubost, Jeanne Marken, Brunot, Andrex, Blier.

(37) Henri Jeanson è autore, tra l'altro, della sceneggiatura e dei dialoghi di *Pepé le Moko, Entrée des artistes* e di un episodio di *Carnet de Bal*.

(38) André Gide, *Prétextes*, ed. Mercure de France, Paris 1928, pag. 26.

(39) Jacques Prévert è nato nel 1900. Aveva 31 anni quando pubblicò sulla rivista *Commerce* il suo primo poema, il famoso *Tentative de Description d'un*

prende le mosse per scrivere i suoi scenari. La lettura della corrispondenza di Van Gogh gli fa meditare un copione per Gabin, che mai farà, quella di Huizinga gli suggerisce *Les Visiteurs du soir.* Ma qualsiasi fonte, a contatto con la sua personalità, acquista un colore che sopra i motivi piú occasionali si rinnova sempre: è il colore della sua

Diner de Têtes à Paris-France. Un anno piú tardi « scriveva » il suo primo film che il fratello Pierre realizzava: *L'Affaire est dans le sac.* Da allora scrisse a getto continuo: poemi, racconti, film e dialoghi. La sua opera poetica è stata pubblicata per intero solo di recente col titolo: *Paroles.* E' infatti, la sua, una poesia che si affida, piú d'ogni altra alla parola, ai rapporti piú impensati tra le parole, è un giuoco per cosí dire di « idee verbali », d'un surrealismo personalissimo.

Eccone alcuni esempi:

« Notre Père qui êtes aux cieux
Restez-y
Et nous, nous resterons sur la terre
Qui est quelquefois si jolie ».

(*Pater Noster*)

« Il a mis le café
Dans la tasse
Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait...
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse
Sans me parler...
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré ».

(*Le Déjeuner du Matin*)

« J'ai mis mon képi dans le cage
et je suis sorti avec l'oiseau sur la tête
alors
on ne salue pas
a demandé le commandant.
Non
on ne salue pas
a repondu l'oiseau
Ah bon
excusez-moi je croyais qu'on saluait
a dit le commandant
Vous etes tout excusé tout le monde peut
se tromper a dit l'oiseau ».

(*Quartier libre*)

« Une pierre
deux maisons
trois ruines
quatre fossoyeurs
un jardin
des fleurs ».

(*Inventaire*)

inconfondibile fantasia. Atmosfere sospese, leggermente astratte, ma ravvivate da azioni reali, da ragioni terrene per le quali i drammi si fanno poi concreti e dolorosi. A modo loro, giacché se un difetto è riscontrabile in Prévert è la sua tendenza a dar vita a personaggi a tinte piatte, fermi nella loro psicologia, privi di piani, specie di sim-

« Une jeune perdue glacée
Toute seule sans un sou
Une fille de seize ans
Immobile debout
Place de la Concorde
A midi le Quinze Août ».

(*La Belle Saison*)

« Ceux qui pieusement, ceux qui copieusement son morts pour la patrie

. . . .

ceux qui donnent des canons aux enfants,
ceux qui donnent des enfants aux canons...
ceux qui ont quatre mille huit cent dix mètre de Mont Blanc,
trois cent de Tour Eiffel, vingt-cinq centimètres de tour
de poitrine et qui en sont fiers.

. . . .

ceux qui fabriquent dans le caves les stylos avec lesquels d'autres
écriront en plein air que tout va pour le mieux...
ceux qui ont le pain quotidien relativement ebdomadaire
ceux qui n'ont jamais vu la mer...
ceux qui crèvent d'ennui le dimanche après midi parce qu'ils
voient venir le lundi
et le mardi, et le merrcedi, et le jeudi, et le vendredi,
et le samedi
et le dimanche après-midi.

. . . .

ceux qui grignotent
ceux qui andromaquent
ceux qui majusculent
ceux qui chantent en mesure
ceux qui brossent à reluire
ceux qui ont du ventre
ceux qui savent découper le poulet
ceux qui sont chauves à l'interieur de la tête
ceux qui bénissent les meutes
ceux qui mettent un loup sur leur visage quand ils mangent du mouton

. . . .

ceux qui en ont trop à dire pour pouvoir le dire
ceux qui ont du travail
ceux qui n'en ont pas
ceux qui en cherchent,
ceux qui n'en cherchent pas
ceux qui voudraient manger pour vivre
ceux qui voyagent sous les roues
ceux qui regardent la Seine couler
ceux qu'on engage, qu'on remercie, qu'on augmente, qu'on diminue,
qu'on manipule, qu'on fouille, qu'on assomme... ».

(*Diner de Têtes*)

Film ai quali ha collaborato: *L'Affaire est dans le sac* (1930), *Jeunesse d'abord, Le Crime de Monsieur Lange* (1935), *Drôle de drame* (1937), *Le Quai des brumes, Ernest le rebelle* (1938), *Le Jour se lève* (1939), *Remorques* (1940), *Le Soleil a*

boli poetici. E' una forma di stilizzazione, la sua. Prévert tende al balletto, e finirà prima o poi per arrivarci. Comunque i suoi scenari smentiscono l'asserzione di Fernand Léger (40): «L'errore del cinema è lo scenario», già recando, nella precarietà della loro veste letteraria, un accento sempre distinguibile che non va perduto. Di questo Carné può darci serenamente atto, senza rinuncie da parte sua.

4. — Ad uno storico e filosofo dunque, l'olandese J. Huizinga, è necessario risalire per trovare le fonti prime che ispirarono a Jacques Prévert e Pierre Laroche il soggetto dei *Visiteurs du soir* (41). Le po-

toujours raison, Une Femme dans la nuit (1941), *Les Visiteurs du soir* (1942), *Adieu, Leonard, Lumière d'été* (1943), *Les Enfants du Paradis* (1944), *Voyage surprise, L'Arche de Noé, Les Portes de la nuit* (1946), *La Fleur de l'age* (1947), *Les Disparus de Saint-Agil,* non firmato.

Ed ecco alcune delle sue tipiche battute di dialogo:

«Bien sûr, ça change, et plus ça change, plus c'est pire...». «Vous n'aimez personne. C'est l'argent que vous aimez. C'est pas votre faute. Vous avez les poches pleines et le coeur vide. On ne peut tout avoir». (*Jenny*).

«De ma nature je suis plutôt sensible... jamais fait de mal à une mouche... j'aime bien les bêtes... tandis que les bouchers, eux, ils les tuent les animaux.... alors moi, je tue les bouchers, vous comprenez?». (*Drôle de drame*).

«... j'aurais tellement aimé peindre de jolies choses... j'ai essayé, j'ai peint des fleurs, des jeunes femmes, des enfants... et c'était comme si je peignais le crime... Si je peins un arbre, ça met tout le monde mal à l'aise. C'est parce qu'il a quelque chose, ou quelqu'un caché derrière cet arbre. Je peins malgré moi les choses cachés derrières les choses». «Chaque fois que le jour se lève, on croit qu'il va se passer quelque chose de nouveau, quelque chose de frais. Et puis le jour se couche, et puis on fait comme lui... C'est triste». (*Le Quai des brumes*).

«Je trouve ça idiot, le soleil... C'est bête comme un coq. Ça fait du bruit... J'aime le silence, j'aime ce qui est plat — la lune, elle est calme, elle est propre, elle est plate». «La plus heureuse, la plus jolie fille, peut tenir dans ses mains en creux un peu d'eau fraîche; c'est pour elle tout le bonheur du monde. Mais brusquement, quelque chose se passe, les mains de la jolie fille tremblent — le bonheur, tout disparaît». (*Le Soleil a toujours raison*).

«L'argent, c'est le nerf de la guerre... Et si je gagne de l'argent... moi aussi, je gagne la guerre... A ma manière». «Est-ce ma faute? Est-ce que j'ai demandé à vivre?... J'ai pas fait la queue pour avoir un permis!... Je suis pas responsable... J'suis né comme ça... pour rien... pour rien...». «Là-bas, c'est comme ici... et partout, c'est pareil... Toujours la même histoire... Un grand sourire pour dire bonjour... un petit mouchoir pour dire au revoir...». «Le monde est comme il est... ne comptez pas sur moi pour vous donner la clef... Je ne suis pas concierge... Je ne suis pas geolier... Je suis le destin... Je vais... je viens... C'est tout». (*Les Portes de la nuit*).

Sui rapporti fra Jacques Prévert e il cinema hanno scritto: Hazel Hackett, *Jacques Prévert Script-writer and Poet,* Sight and Sound, vol. 15, n. 60, winter 1946-47; Glauco Viazzi, *Jacques Prévert, poesia e cinema,* «Bianco e Nero», n. 7, settembre 1948; Mario Verdone, *I poeti nel cinema e il cinema nei poeti,* La critica cinematografica, Parma, n. 11, agosto 1948; Roger Leenhardt, *Esthétique de J. Prévert,* «Fontaine» n. 42, 1945.

(40) In *Peinture et cinéma,* Les Cahiers du mois, n. 16-17, pag. 107.

(41) *Prodotto da* Scalera-Discina, 1942. *Produttori*: Barattolo e Paulvé. *Soggetto originale di* Jacques Prévert e Pierre Laroche. *Dialoghi*: Prévert. *Direttore di produzione*: Emile Darbon. *Musica*: Maurice Thiriet. *Scenografia*: Wakhevitch. *Operatore*: Roger Hubert. *Secondo operatore*: Fossard. *Attori*: Jules Berry, Arletty, Marie Déa, Alain Cuny, Fernand Ledoux, Marcel Herrand, Gabriel Gabrio.

Cominciato il 27 aprile 1942, fu portato a termine verso la fine di settembre

che righe riportate in testa alla sceneggiatura sono in questo senso indicatrici: si tratta del noto *Autunno del Medioevo* (42), in cui col pretesto di una storia culturale del periodo borgognone Huizinga studia la decadenza e la fine della civiltà medioevale, « fatta ormai simile dia la decandenza e fine della civiltà medioevale, « fatta ormai simile ad albero completamente sviluppato e carico di frutti troppo maturi ».

Il Medioevo come ce lo descrive Huizinga è fosco e violento. Lo sovrasta l'ombra delle guerre croniche, che cancella dai volti degli uomini la gioia di vivere e vi distende la malinconia. Vita d'odio e di rivalità, di insidie e di rancori e di vendette. Decadeva l'ideale cavalleresco, i signori cercavano il piacere smodato rincorrendolo tra il fasto e la falsità delle corti, senza rinnegare con questo il loro sentimento religioso, ma confondendo anzi sacro e profano con assoluta innocenza. Il tratto caratteristico della loro indole è la mancanza di moderazione: alla crudeltà piú sfrenata seguiva la piú profonda tenerezza. Costanti in quell'alterna vicenda di eccessi rimanevano il tedio e l'angoscia, sotto l'incubo dell'inferno, del giudizio universale e delle streghe. Ma piú si faceva acuto il divario con la miseria quotidiana, piú si intensificava il bisogno di reazione. L'immoralità e la vanità della vita di corte e di guerra aprivano la strada a un ideale di vita semplice, pastorale, quando non era monastica. Senonché almeno il primo si risolveva in una applicazione decorativa alla già sovraccarica vita di corte. Qui, gioco, amore, vino, canto e danza non bastavano piú, da soli, se non erano stilizzati in un « atto di gioia collettiva ». Da cui feste e tornei durante i quali l'etichetta e lo sfarzo raggiungevano limiti massimi. Nei secondi poi, oltre agli stimoli dell'orgoglio e dell'onore aristocratico, era una forte dose di passionalità e di erotismo.

Questo erotismo investiva anche l'amore, sia nella sua forma piú antica di amore cortese che di quella rinnovata del *Roman de la rose*, determinandone rispettivamente il tratto ascetico e quello pagano. Ma se il *Roman* effondeva un calore di vita che, piú o meno scandalisticamente, finirà per prevalere sui rigidi principi cavallereschi, nella realtà avvenivano fidanzamenti e matrimoni, specie fra nobili, conformi ad interessi affatto materiali. E non mancava un'etichetta, uno stile dell'amore, crasso e licenzioso, un apparato epitalamico che non risparmiava nemmeno la cerimonia nuziale. Erano i « pittoreschi peccati » dell'ultima feudalità che finiva di pari passo con il consolidamento definitivo dell'unità monarchica francese.

Questa, grosso modo, l'aspra e tetra immagine che a Prévert e Laroche offrivano la storia e la letteratura: le interminabili cronache, i minacciosi sermoni, le languide canzoni trovadoriche. Ma si offriva loro anche un mondo del tutto diverso, che trovava nell'arte dei Van

dello stesso anno. Teatri di posa di *Saint-Maurice* a Parigi e della *Victorine* a Nizza. Esterni nei dintorni di Nizza e nei recinti stessi dei teatri. Il film è uscito in Italia nel 1944 col titolo: *L'Amore e il diavolo.*

(42) Johan Huizinga: *Autunno del Medioevo,* traduzione di Bernardo Jasink. Ed. Sansoni, Firenze 1942. In Francia l'opera era uscita già da alcuni anni col titolo: *Le Declin du Moyen-age.* A Parigi, per i tipi dell'editore Payot.

Eyck e di Memling una composta serietà, una profonda pace. Quanto là era fosco qui diventa sereno, quant'era tronfio, semplice. « Le arti figurative non si lamentano » spiega Huizinga. E certo qualcosa di questa tranquillità è rimasto nel film. L'illuminazione quasi sempre diffusa, e sugli attori frontale piú che di taglio, smussa le asprezze e attenua ogni violenza, determinando un tono pacato che, mantenuto, dà un'apparenza di annoiata e soffocante serenità. E pure dall'arte di quei tempi deriva lo sforzo di dar figura terrena al divino, sforzo che aveva i suoi precedenti nei sermoni di Giovanni Brugman, nelle contemplazioni di Gerson, nelle descrizioni infernali di Dionigi il Certosino. Nessuna meraviglia dunque se qui il Diavolo, nei panni di un garbatissimo e perfido signore, reca personalmente le sue tentazioni: siamo ancora sulle orme naturalistiche dei fratelli Van Eyck e, in un giro piú vasto d'idee, del realismo medioevale (43). E su quelle dei fratelli Van Limburg è ricalcato il castello che offre campo all'azione. Nel loro calendario *Les très riches Heures du Duc de Berry* appaiono castelli di sogno: quello di Saumur per esempio, nel foglio di settembre, di cui il nostro ha perlomeno le mura merlate e la postierla, compresa la strada in salita che vi conduce. Profilato contro un cielo limpido, le guglie ornate di banderuole e di gigli, il castello di Saumur è circondato dalla quiete operosa dei campi, da un'aria di paradisiaco benessere che non andrà tutta perduta. Vi è qui un Medioevo che muore in pace, con semplicità e purezza. Le sfrenate passioni, il clamore delle armi e delle feste, son dunque rimasti nella letteratura?

Comunque sia, è certo che Prévert e Laroche hanno raccolto anche questi. Già nell'avvicinarci al castello incontriamo la figura di un povero vagabondo a cui per giuoco i signori hanno ammazzato l'orso, e quella del carnefice, in vacanza ma desideroso di « lavoro » (44). Al-

(43) Il Diavolo arriva al castello durante un violento temporale: apparizione classicamente concepita, con i tuoni e fulmini del Marino e del Tasso. Ma i panni che questo Diavolo indossa ricordano piú quelli ideati da Hoffmann, Goethe o Chamisso. Comune è pure la cortesia, che sembra essere la prerogativa del Diavolo sulla terra. Berry disegna nel film una figura notevolissima, che viene ad aggiungersi alla nutrita schiera dei Satana letterari e cinematografici, figura che riceve spicco da una mimica nella quale possiamo vedere la traduzione visiva del concetto di diabolicità, quello stesso che le mobilissime mani dell'autore, il suo riso sarcastico, la sua giacca a scacchi esprimevano altrettanto bene in *Le Jour se lève*. Mutato l'aspetto, il personaggio è rimasto lo stesso.

(44) Anche qui, sia pure blande, non mancano allusioni sociali. Questa campagna desolata, scabra e l'abbrutimento di talune figure di contadini rappresentano il rovescio della medaglia feudale, ossia capitalistica. Messe in contrasto diretto col facoltoso castello, esse assumono un valore simbolico, facendo pensare alla massa dei loro simili; e viene spontaneo di trasferire l'immagine ai tempi nostri. L'accostamento del resto lo suggeriva Morand durante la guerra, nell'osservare una folla in attesa, sotto forma di « coda » intirizzita davanti a una latteria, sullo sfondo gotico di Notre-Dame, in un crepuscolo verdastro. « Questo carattere barbaro e mistico, questa comunanza nella sventura che, dà alle folle medioevali il loro aspetto di Passione, questi esseri simili a simboli che sembrano portare tutti l'eterna Croce, quest'attesa miserabile nella quale il Tempo non conta piú, questi esseri oppressi sotto la fatalità delle profezie danno, stasera, nella notte imminente, la vertigine a chi li contempla; si resta storditi da questo salto indietro di cinque secoli. Toccante e

l'interno poi il quadro si compone secondo i canoni regolamentari: banchetti, etichetta, pompa, scintillio delle vesti, gusto del mostruoso, e l'amore ridotto a convenzione. Tutto rigorosamente documentato: dalla stravaganza dei costumi alla succulenza delle vivande, dai musicanti ai nanerottoli, dalle danze ai giuochi: agli « entremets » nei quali il lusso si unisce al cattivo gusto. E ancora tornei e cacce, dov'è la foga erotica veramente che spinge e travolge i personaggi. I quali hanno in sè il pessimismo radicale dell'epoca, primo fra tutti Renaud. In lui questo pessimismo opera in un'unica direzione: quella che conduce alla violenza. Non c'è altra soluzione possibile. E' una specie di reazione all'illanguidirsi dei tempi; lo stesso suo amore straripa subito in una sete di dominio quasi fisico, in una gelosia vendicativa di fronte alla quale si sgretolano la temperanza e la fede del vecchio barone, figura triste, questa, d'una secolare tristezza. Nei due menestrelli invece il pessimismo si risolve in rassegnazione, ma con differenti risultati. Dominique è ormai placata, è un essere cinico, spento; Gilles al contrario conserva, soffocati, i suoi istinti, e gli è sufficiente il contatto con l'amore per ritrovarli. Qui è l'apporto nuovo, in questo soffio rinascimentale che poi s'incarna nel personaggio di Anne. Creatura trasparente, essa rivela sotto l'affanno come sotto la gioia lo stesso fondo di schietta e viva umanità; nella semplicità si purificano le sue azioni e le sue parole (« Saremmo tanto felici insieme, tutti e tre: la vita, voi, e poi io... »). E' la bontà personificata, mite e indulgente ma insieme animosa e pronta, quando occorra, a reagire con tutti i mezzi. Non c'è ombra di peccato in lei, ma la sua morale è solidamente terrena, come il suo amore. Cosí se una menzogna le è necessaria per raggiungere la felicità, essa non esita, « perché tutto è concesso a chi ama ». All'inquietante visitatore che le dichiara solennemente: « Io sono il Diavolo! », risponde: « Se sapeste come mi è indifferente... »; e ancora al Diavolo che tenta di farla arrossire di vergogna: « Vergogna?, dice. Perché? Non so nemmeno che cosa sia la vergogna ». Anche nel *Roman* Paura e Vergogna fuggivano e l'amante poteva cogliere la rosa. Ma Anna non si fa cogliere; si dà, secondo una concezione moderna dell'amore che si stacca ancor piú da quella cortese e nobile, la sua giocondità tuttavia è meno tipica dei tempi nostri che del Rinascimento, al quale in sostanza il *Roman* preludeva. Ed è una giocondità tutta pagana e laica, che trova un simbolo idillico nella fontana in mezzo all'uliveto. L'immagine non è nuova, ricorre frequentemente in un gran numero di ballate che cantano la lode della vita semplice, la fuga dalla corte: di Eustachio Deschamps, per esempio, o di Filippo di Vitry. Qui si danno convegno i due amanti; qui vediamo fallire l'ul-

triviale come una ballata di Villon, questo mondo di plebei precipitanti in un inferno senza tentazioni, insidiati dai diavoli, che vive in un ristretto universo circondato di agguati e di supplizi espiando peccati che non ha commesso, si dibatte nel triangolo infernale: guerre, imposte, fame... ». (Paul Morand: *Propos des 52 semaines*. Ed. du Milieu du Monde, Ginevra 1943). Mi sembra fortemente polemico, in quell'episodio iniziale dei *Visiteurs*, che tocchi proprio al Diavolo sanare l'ingiustizia dei signori.

timo tentativo del Diavolo di perdere Anne, la sua impotenza di fronte al fiducioso amore dei due giovani; egli può ancora trasformare il loro corpo in pietra, ma non fermare il palpito dei loro cuori che si intensifica nella colonna sonora mentre attorno il prato si riempie di fiori.

E' questo il finale del film, e ci si avvede subito che il suo significato si alza a conclusione, a punto d'arrivo ideale, come si diceva, di tutto il cinema francese. A nessuno sfuggirà, intanto, l'impronta moderna dei due menestrelli; le stesse canzoni di Gilles hanno in egual misura l'amarezza delle ballate di Rutebeuf o di Michault Taillevent e di certe poesie di Carco; e nemmeno sfuggirà che, mutate le spoglie, Arletty è rimasta la stessa, il personaggio che il cinema ha fatto di lei. Sui loro abiti medioevali c'è insomma la polvere delle metropoli, quella stessa che è sugli abiti di Gabin. Anche Gabin tendeva in sostanza a una fontana in mezzo a un prato dove qualcuno gli mormorasse, come Anne a Gilles: « Certo voi amate come me tutto ciò che vive: gli animali, la gente, la pioggia, le nuvole, i frutti, il bel tempo... E amate cantare, girare pei boschi pensando a cose qualunque, ridere senza motivo, dormire, sognare, svegliarvi e dimenticare i sogni che avete fatto. Se amate tutto questo, amate la vita. Amatemi come lei, Gilles, semplicemente, come anch'io vi amo ». E' la prima volta, in un film di Carné, in un film francese, che questo anelito nel quale si affrancano le colpe, i vizi, gli errori di tutti gli « irregolari » dei quali conosciamo le tristi vicende, tende sia pure non compiutamente a realizzarsi. Almeno per questo *Les Visiteurs* merita di entrare nella storia del cinema. Ma non solo per questo, naturalmente. Quanto sono venuto dicendo rispecchia il mondo che nel film si traduce in concreta poesia, e forse vi ho insistito un po' troppo; ma mi premeva di mettere in rilievo il valore della trasposizione.

E non sarebbe poi difficile mettere in luce la coerenza artistica e le preziosità stilistiche del film. Si potrebbe anzitutto indicare il punto cinematograficamente piú alto, il torneo, a cui si giunge attraverso un eccitamento veramente diabolico della gelosia; e tale carattere permane nella rappresentazione del duello sull'acqua chiara della fontana: una goccia di sangue esce dal petto di Renaud e si ingrandisce a vista d'occhio, si mescola all'acqua e la intorbida, oscurando l'immagine di Renaud morto. Gilles e Anne sono presenti, abbracciati, e nella loro stretta, nella loro immobilità è lo sgomento degli esseri umani di fronte alla perversità. Il cielo è sereno, i fiori spuntano ai bordi della vasca: sembra uno scherzo cattivo. Ma poco dopo, preceduto da squilli di tromba lugubri nel gran silenzio, il corteo funebre entra nella corte del castello. E' un « totale » stupendo. La corte è deserta, il corteo la attraversa a passi lenti: in quel vuoto, in quella lentezza, in cui anche le cose sembrano opprimersi, lo sgomento si riflette moltiplicato. C'è sotto il ghigno del Diavolo, che ha qui il suo canto. E ci si potrebbe soffermare sul furore di questo Diavolo che s'accorge di esser preso in giro dalla ragazza, quel suo camminare avanti e indietro nel giardino seminando morte e distruzione, seguito dalla macchina da presa fattasi ubbidiente e umile, al pari dei tre nani mise-

rabili; o sulla rabbia del Diavolo nel finale, espressa da quel roteare ampio e violento del braccio nei colpi di staffile, che non intaccano l'amore dei due giovani come non ne intaccano la pietra dei petti. Si potrebbe poi rilevare anche la spoglia vastità del salone che accoglie il barone Hugues dopo il torneo e che è, in un certo senso, l'immagine figurata del suo stesso dolore, pesante e cupo; senza dire che a codesta nudità ambientale si uniforma tutto il film, dove magari il colore bianco dei muri è un po' insistito; e rilevare ancora come in taluni accenni di ispirazione pittorica si insinuino subito motivi d'ordine schiettamente cinematografico; infatti il ricordo del *Cancelliere Rolin* di Rogier van der Weyden, al quale sembra atteggiarsi il barone che prega nella sua camera, scompare subito dietro la « dissolvenza » che giustappone il sorriso ambiguo di Dominique alla fredda espressione della baronessa morta, nel ritratto sopra l'inginocchiatoio.

Ma non vorrei aver l'aria di apologizzare per partito preso, specie trattandosi di un'opera che non risolve certo tutti i problemi estetici e tecnici che propone. Perché alcune di quelle apparizioni e sparizioni, ad esempio, non si inseriscono con pressanti ragioni nel racconto, e questo procede su un filo che è sempre sul punto di spezzarsi, pur non spezzandosi mai. Basterebbe un nonnulla, e noi guarderemmo quei trucchi con animo divertito, che non è lo stato ideale per accogliere la commozione. E' un giuoco il cui pericolo la sceneggiatura non aveva previsto interamente. Redatta con una tecnica nuova a Carné, che disarticola il soggetto facendo rimbalzare un motivo su incisi brevissimi che ne accrescono la risonanza, la sceneggiatura parrebbe introdurre ad un ritmo incalzante, sostenuto sia da elementi scenici che dialogici. Al contrario n'è uscito un film lento, pesante e ostinatamente incolore, che potrebbe sembrare a tutta prima il frutto di una saturazione letteraria, se anche questa tesi non si scontrasse con la personalità del Carné quale si è venuta delineando.

Da parte sua c'era, senza dubbio, una decisa volontà di mettersi contro corrente e di evadere. Ed essa infondeva ai *Visiteurs* un potere vivificatore. Il film usciva in un momento in cui, perduta l'unità d'interessi e di risonanze che sembrava la sua caratteristica intaccabile, il cinema francese risultava smembrato, esautorato. Emigrati gli uomini migliori, i rimasti non sapevano trarre un senso dalla tremenda avventura della guerra; fra il rimpianto dei vecchi simboli repubblicani, nel cinema rappresentati dal realismo, e la necessità di un compromesso, mancava ad essi il coraggio di guardare entro di sé per risolvere innanzitutto il problema della propria coscienza e trovare un accento di personale, virile sincerità. Si attendeva; e intanto nel razionale riordinamento della produzione a vantaggio del governo tedesco, fallivano opere di giovani che pure promettevano: Becker, per esempio. I loro film erano brutti, irrimediabilmente. Solo piú tardi Becker darà *Goupi-Mains-Rouges*. Ma era stato necessario che « i visitatori » portassero il messaggio di una nuova vitalità; e che questo messaggio ci venisse da Carné, da uno che lo scontento della cultura francese lasciava immune, vuol dire che la Francia era ben lontana dall'aver

esaurito tutte le sue forze, e che, insomma, com'è stato in ogni tempo raccomandato, non bisogna mai disperare della giovinezza del mondo.

(1943)

Tanto poco bisogna disperarne che un anno piú tardi lo stesso Carné dava alla luce un film che rimane uno dei piú belli di tutto il cinema francese: *Les Enfants du Paradis* (45). Film di alta classe nel quale la novità di impostazione si sposava con una rara bellezza figurativa. Era una brillante lezione di stile, con la quale Carné sembrava confermare le intenzioni del suo precedente lavoro rivedendo da cima a fondo i canoni della produzione francese d'anteguerra, ripulendo le proprie ispirazioni da tutto ciò che sapeva di bassifondo convenzionale, persino rinnovando il suo pessimismo che qui appare in un certo senso rasserenato, o solamente rassegnato, comunque ingentilito da una cert'aria quasi shakespeariana. E' a Shakespeare difatti che il film ruba la sua morale. « Il mondo è un palcoscenico in cui uomini e donne sono gli attori. Essi vi fanno i loro ingressi e le loro uscite », dice una didascalia iniziale (da *As You Like It*).

In *Les Enfants du Paradis* Carné ci porta in una Parigi 1840 magistralmente autentica. Il *Boulevard du Crime*, che è il centro dell'azione, è bellissimo nella sua chiara e delittuosa allegria, come sono genuini gli interni nei quali la vicenda si ambienta fantasiosamente (si rammenti il bagno dove avviene il delitto) e che stanno agli esterni in un preciso, intimo rapporto.

La vicenda ha per protagonisti personaggi storici: il mimo Charles Deburau, l'attore Frédéric Lemaître, e luoghi storici, il Boulevard citato e il teatro dei *Funambules*: tutta un'epoca gloriosa che Parigi non ha dimenticata. Veramente il film si divide in due epoche aventi rispettivamente per titolo: *Le Boulevard du Crime* e *L'Homme blanc*, ma la storia rimane la stessa, imperniata appunto sul teatrino dei Funambules dove ogni sera « i ragazzi del Paradiso », ossia i frequentatori del loggione, tumultuano riversando il loro plauso e i loro improperi sugli attori. Talvolta l'azione si allontana dal teatro ed è per entrare in un mondo curioso di « apaches » e di milionari, ma al teatro sempre ritorna. Il personaggio centrale è tuttavia una donna, Garance, che attira intorno a sé scribacchini, ladri, titolati, oltre al povero meraviglioso mimo e all'attore. Tutti sono invaghiti di lei alla pazzia, ciascuno a suo modo, ma è il mimo casto e impetuoso che Garance si accorge di amare. Senonché il loro amore è impedito da un banale equivoco. La donna fugge e il mimo la insegue disperato per le vie di Parigi dove letteralmente impazza il Carnevale, e questa corsa inutile è burlesca quanto angosciosa è uno dei pezzi piú sorprendenti che il cinema ci abbia dato. Soprattutto qui, ma anche nel resto del film, le

(45) *Produzione*: Discina-Scalera, 1943. *Soggetto*: Jacques Prévert. *Sceneggiatura*: Prévert e Carné. *Operatore*: Roger Hubert. *Scenografo*: Wakhevitch. *Attori*: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir, Marcel Herrand, Maria Casarès, Louis Salou, Gaston Modot, Jeanne Marken, Palau, Habib-Benglia, Marcel Pérès, Boverio, Fabien Loris.

immagini sono di una eleganza plastica che risulta da valori chiaroscurali, da una fotografia quasi a chiazze eppure pastosa, morbida: il « bianco e nero » del cinema ha qui il suo probabile canto del cigno.

La trama è esilissima, ed ha soltanto un guizzo finale: un delitto. Il resto è dietro le quinte, non detto, ma non per questo assente. I pochi fatti che vediamo han quasi l'aria di essere secondari rispetto ai tanti altri che non vediamo ma certamente avvengono nel mondo. Il film ha, difatti, una dimensione inconsueta: è come guardare un panorama molto vasto, che è spazio ed è tempo insieme. Cioè esistenza. Dal *Boulevard du crime* a *L'Homme blanc* i personaggi non fanno alcun progresso, sono là, sempre uguali, coi loro sentimenti di prima. C'è soltanto, dietro ad essi, una maggiore profondità che li innalza poeticamente, umanamente. Non sono piú Lemaître, Deburau o Garance, sono Arlecchino, Pierrot, Colombina, che rappresentano l'eterna commedia umana. Ed ecco un risultato di quella tecnica nuova, di sceneggiatura e di regia, che a tutta prima dà l'idea di squilibrî, di fratture nel racconto. Le lunghe pantomime di Barrault riprese con la macchina immobile, quel correre dietro a tanti particolari, personaggi, situazioni che poco hanno da spartire con la vicenda, quell'abbandonarsi a capricci formalistici e a raffinatezze compositive tra cui sembra smarrirsi il tema originario: tutto rientra invece in un ordine prestabilito, un ordine che opponendosi alle normali regole teatrali e cinematografiche in uso tenta di riassumere sullo schermo le esperienze delle altre arti e della cultura in genere. Il film non ha quindi soltanto il valore e la portata di una evasione; esso indica una via, giustificando in pieno la sua inclusione tra quelli che originarono appunto, a suo tempo, la polemica della « terza fase » (46).

E tuttavia esiterei a indicare *Les Enfants du Paradis* come il miglior film di Carné, o il migliore scenario di Prévert. La sua novità, e quindi la sua grandezza, è troppo cosciente, una coscienza che scende durante il film fra spettatore e schermo fermando ogni suggestione, ogni emozione. Si ammira troppo, per potersi commuovere. Che in parte sia colpa di Carné, non c'è dubbio. La sua grammatica, la sua sintassi sono di una perfezione disumana, nessuna debolezza tecnica in lui che indichi un impulso disordinato, un ammiccare del suo cuore, tutto è di una lucidità chirurgica. Ma pure nessun dubbio che l'altra parte di colpa sia di Prévert. Il geniale scenarista, facendo sua un'idea di Barrault, ha visto in essa piú che altro lo scafo con cui toccare i suoi porti piú segreti. La fantasia premeva, straripava, cosí

(46) Vedi articoli di Umberto Barbaro (*Ancora della terza fase ovverosia dell'arte del film,* in « Bianco e Nero » nuova serie n. 1, ottobre 1947); Glauco Viazzi (*A proposito di una « terza via »*, in « Cinetempo » n. 13, 1945); Gianni Puccini (*Una terza via?,* in « Film d'oggi », n. 22, novembre 1945); e in genere le recensioni dai film: *Ivan il terribile* di Eisenstein, *Henry V* di Olivier e *Les Enfants du Paradis.* La polemica è stata ripresa anche di recente: Vinicio Marinucci (*Il cinema non ha terza via,* in « Il Momento » dell'8 novembre 1948, Roma; *Questa invenzione della terza via,* id. del 22 nov.; *Conclusione sulla terza via,* id. del 13 dic.); Gaetano Carancini (*La terza via,* in « La voce repubblicana » del 14 nov. 1948, Roma; *Eppure la terza via esiste,* id. del 5 dic.).

a furia di fantasia, a furia di dialogo « épatant » i personaggi sono tutti eccezionali (a cominciare da Lacenaire, il « dandy du crime ») e fanno addirittura rimpiangere la banalità. Dice bene Roger Leenhardt nel suo saggio su Prévert: *Les Enfants du Paradis* « è forse il capolavoro del prévertismo; non certo quello di Prévert. Dell'opera acuta di questo poeta bisogna sottolineare l'importanza capitale per il cinema nel momento in cui, uscendo dalla sua misura, segna essa stessa i propri limiti ».

Lo capí Marcel Carné? Si poteva supporre che le sue ultime esperienze avessero suscitato in lui un rinnovamento del gusto, della disposizione d'animo, degli interessi artistici, e invece ecco *Les Portes de la nuit* (47).

Era tornato dapprima all'idea del film sulle case di correzione e nella primavera del '47 ne aveva iniziata la lavorazione (*L'Ile des enfants perdus* si chiamava ora *La Fleur de l'age*), ma incidenti di vario genere, non escluse le eccessive spese iniziali, non gli permisero di portarlo a termine. Non ho visto le sequenze girate, so che Carné ne è soddisfatto e si ripropone di finire il lavoro non appena possibile. A giudicare dalle fotografie non mi sembra che l'atmosfera sia diversa dalle solite: stessa luce clinica, stessa « realtà fantastica », con un senso maggiore di freschezza semmai.

Les Portes de la nuit riconduce indubbiamente Carné ad una misura meno ambiziosa di quella degli *Enfants*, ma lo fa anche scadere ad un livello diverso. La stessa ispirazione alla « resistenza » francese appare un fatto di natura contingente, opportunistica, ma la cosa non avrebbe importanza se l'opera rivelasse una sua validità. Invece tutto appare vecchio, in *Les Portes de la nuit*, vecchio, arido e presuntuoso. Non c'è nemmeno l'intenzione di evitare o semplicemente di coprire la retorica, che si sostituisce cosí ad una schietta ispirazione, mentre la perizia tecnica si raffina ancora di piú ai danni del bello che si identifica con l'« ottima fattura », della poesia che si identifica con un clima ambientale. In questo senso Carné è addirittura barocco, d'un barocco inteso come tendenza verso qualcosa di esteriore, di ornamentale. Non hanno altra funzione infatti tutti quei ponti in ferro, tutti quei binari lucidi, tutti quei colpi secchi di sportelli d'automobile che si chiudono, e quelle case grigie, quei muri scalcinati, quei cancelli, quelle strade bagnate, e i vecchi assurdi ripostigli pieni di statue e di galline, e quella danza là in mezzo, e l'annegata, l'autoambulanza, l'ospedale: insomma tutti, nessuno escluso, quegli elementi che hanno fatto la fortuna e talvolta la poesia dei film francesi di dieci anni fa. C'è persino il Destino nei panni di un non meglio identificato vagabondo: siamo sul piano di un normale Duvivier.

(47) *Produzione*: Pathé-Cinéma, 1947. *Soggetto di* Jacques Prévert *basato sul suo balletto* Le Rendez-vous. *Sceneggiatura tecnica di* Marcel Carné. *Fotografia di* Philippe Agostini. *Scenografia*: Alexander Trauner. *Musica*: Joseph Kosma. *Interpreti*: Natalie Nattier, Yves Montand, Pierre Brasseur, Serge Reggiani, Saturnin Fabre, Raymond Bussières, Carette, Jean Vilar, Sylvia Bataille, Mady Berry, Christian Simon, Dany Robin.

Il film ebbe una nascita faticosa (48), e si direbbe che ne risente. Ne risente non l'esecuzione ma l'ispirazione. Un giovanotto senza amore incontra una donna bellissima che proprio quella notte ha lasciato il ricco amante. Costui la insegue, la scopre col nuovo amico e la uccide. E il vagabondo (alias Destino) non sa fare altro che rammaricarsi di quello che via via accade, riversando la colpa di tutto sugli uomini, lui che insomma ha in mano le fila delle loro vicende. Di fronte al film costruito su questa trama si capisce come ogni premessa non sia servita a Carné che per mostrare un grado di compiutezza formale; ma egli forse non si è reso conto che al di là di tale compiutezza c'è la saturazione, c'è il bisogno di un sentimento e di una poesia veri. Non mancano talune verità fondamentali, ma anche queste verità a contatto con tanta convenzione sentimentale si falsano.

E' dunque, *Les Portes de la nuit*, un film che segna una decadenza, un film che non tanto nel suo valore intrinseco va considerato quanto come chiarimento di una poetica, di un gusto, di un'atmosfera, di quell'atmosfera stanca eppure irrequieta che è racchiusa tra le due guerre. Per questo forse Carné è da considerare il regista piú significativo della sua epoca. Una delle sue ambizioni è sempre stata quella di essere un caposcuola, egli stesso giudica i suoi colleghi sul metro di questo principio: « Il a fait école » o « il n'a pas fait école ». Il suo scopo è raggiunto: egli ha elevato una maniera al grado di scuola, portandola alle sue manifestazioni piú raffinate. Ma proprio per questo egli è oggi il piú superato dei registi della sua epoca. E non si può dire che avesse intenzione di rinnovarsi, scegliendo quale soggetto del suo prossimo film *Eurydice* di Anouilh, col titolo di *L'Espace d'un ma-*

(48) Le vicissitudini che travagliarono la preparazione del film non furono poche. Jean Gabin aveva un contratto con la *Pathé-Cinéma* per un film con Carné. I produttori pensarono subito che presentare di nuovo insieme Carné, Prévert e Gabin poteva essere un affare. Gabin propose Marlene Dietrich: di bene in meglio. Propose anche il soggetto di *Martin Roumagnac*, ma Carné non volle saperne. In quei giorni si rappresentava a Parigi, teatro *Sarah Bernhardt*, un balletto di Prévert dal titolo *Le Rendez-vous*. Messa in schena di Boris Kochno, bozzetti di Brassai, coreografo Roland Petit, musica di Kosma. Carné ne propose una riduzione e Marlene e Gabin accettarono. Nuovo titolo doveva essere: *Rendez-vous avec le Destin*, che poi si trasformò in *Les Portes de la nuit* secondo le parole della canzone del balletto: « Les enfants qui s'aiment — S'embrassent debout contre les portes de la nuit ». Prévert si ritirò a Saint-Paul-de-Vence e scrisse trattamento e dialoghi. A questo punto incominciarono i dissensi. Gabin, a nome di Marlene forte di una clausola contrattuale, prese a tagliar scene, a modificare, mentre la Pathé cercava compartecipanti. Tentò alla R.K.O. ma la R.K.O. declinò l'offerta convinta che certi ambienti puritani d'America avrebbero boicottato un film interpretato dalla coppia Gabin-Dietrich. La Pathé si rivolse allora a Korda, che accettò. Senonché Marlene si dichiarava insoddisfatta della sceneggiatura e rifiutò. Il suo posto fu preso da Maria Mauban. Ma fu Gabin allora a ritirarsi. Egli aveva in mano un nuovo contratto per il *Martin Roumagnac* e teneva a non perderlo. Il film iniziava tre mesi dopo: Carné avrebbe girato *Les Portes* in tre mesi? La cosa venne rimessa al Direttore generale per la cinematografia, che emanò un comunicato: *Les Portes de la nuit* era sospeso. Altro comunicato della Federazione dello spettacolo: il film si doveva fare. Si consultò Korda. Venne convocato il Consiglio di amministrazione della Pathé, e il film fu varato: Yves Montand e Natalie Nattier (che aveva già fatto *Etrange destin* e *L'Idiot*) ne sarebbero stati gli interpreti.

tin (49). Se mai vi è uno scrittore in Francia a cui Prévert, cosí poco classificabile letterariamente, può essere accostato, questi è Anouilh. Per certi aspetti il loro mondo poetico è simile. Se era dunque per Anouilh che Carné abbandonava Prévert, niente di nuovo all'orizzonte. Aveva un bel dichiarare (50): « Il grado di evoluzione al quale sono pervenuto mi porta a pensare che non realizzerò piú film del tipo di *Jenny*. Mi sento ormai attratto verso un « realismo interpretato », o meglio verso il « fantastico sociale » di cui è impregnata l'opera di Mac Orlan. La scelta da me fatta di *Eurydice* non è estranea a questa tendenza. Se ci siamo trovati di fronte a gravi difficoltà di adattamento, è che il tema, com'è stato concepito, sfugge alle leggi cinematografiche. I personaggi sono caratterizzati da quelle sfumature letterarie che disturbano e irritano lo schermo. Questo è il caso del personaggio della Morte. Sulla scena si può schematizzarlo, ma sullo schermo bisogna dargli l'apparenza attiva di un personaggio sensibile e vicino a noi». La sua nuova tendenza sarebbe consistita dunque nel rimettere in circolazione un « fantastique sociale » letterario che data dagli anni intorno al '30? La stessa *Eurydice*, in fin dei conti, è del '41. E c'è nella commedia la Morte, come in *Les Portes* c'è il Destino; c'è persino una scena in comune, quella in cui, dopo essersi conosciuti, parlati, amati per quasi tutta la notte, nel film, per tutto il primo atto nella commedia, i due protagonisti si rivelano con bella ingenuità i loro nomi.

Si dice che i difetti di un artista sono spesso i suoi pregi; è il caso di un Dreyer o di un Visconti. Non è il caso di Carné. Carné deve guardarsi dai suoi difetti, deve guardarsi dal suo gusto poetico. *L'Espace d'un matin* sarebbe stata una tappa pericolosa per lui; meglio che il film venga affidato ad altro regista. Ne sarebbe uscito forse, parafrasando Leenhardt, il capolavoro del « carneismo », ma un capolavoro che uscendo dalla sua stessa misura avrebbe segnato i limiti insuperabili di quell'autentico uomo di cinema che è Marcel Carné.

(1948)

Michelangelo Antonioni

(49) Il film, sceneggiato da Jean Ferry e da Jacques Viot, doveva avere come interpreti: Michèle Morgan nella parte di Euridice, Michael Auclair nella parte di Orfeo, Paul Merisse in quella della Morte e François Rosay nelle vesti di un personaggio nuovo, Luisa. In una eventuale edizione inglese la parte del padre avrebbe dovuto essere sostenuta da Charles Laughton. Scenografie di Christian Bérard.

(50) Intervista pubblicata da *Araldo dello spettacolo*, 14 agosto 1948.

NOTA — *Lo scritto che precede non è un saggio su Carné. Non è, voglio dire, il saggio che avevo in mente di scrivere su Carné. C'era dell'altro da dire sul suo mondo, sulla sua tecnica, sul suo stile, ma due cose me l'hanno impedito: il disagio di mettere mano ad appunti vecchi di cinque anni e* Les Portes de la nuit. *Di fronte all'ultimo film di Carné mi sono francamente chiesto: Carné ha condotto una determinata realtà al suo limite spirituale, ma come linguaggio ne ha inventato uno? E' Carné portatore di un messaggio umano? Il fatto che queste note siano rimaste nella loro prima stesura non vuole essere una risposta negativa. Mi auguro soltanto che un orientamento nella formulazione di tale risposta, se non la risposta stessa, esse possano darlo.*

Parabola storica di David Wark Griffith

E' difficile rendersi conto — a meno che non ci si sia provati a stendere un saggio dettagliato per evocare i primi lustri del cinema, di cui molti animatori sono ancora in vita, ciò che, senza paradosso, è piú un ostacolo che un aiuto per la ricerca storica — delle difficoltà incontrate dai primi storici interessati a questa stupefacente epoca. Oltre alla distruzione, alla dispersione (1), agli impedimenti piú diversi nella consultazione delle fonti di informazione che possono colmare le lacune, le imprecisioni, le infedeltà di documentazione e di ricordi personali, essi si trovano spesso nell'impossibilità di separare il vero dal falso, eretto come uno schermo, davanti ai fatti, da parte di quelli stessi che potrebbero meglio apportare delle precisazioni dirette e che al contrario non si limitano sempre a curiose reticenze sul proprio passato. Le messe a punto si faranno, col tempo, soprattutto quando non giocherà piú un certo senso di carità umana per un po' giustificabile davanti al rigore scientifico. Questo sentimento, cui io ho personalmente sacrificato a proposito di certe grandi figure recentemente scomparse, ha moralmente impedito, a quel che so, anche ad altri storiografi, di chiarire fin qui con una luce senz'ombra personalità di registi che lottarono tragicamente per estrarre da una aureola folgorante, pallida, o stinta, i mezzi di sopravvivere in un'epoca in cui si sentivano sorpassati.

Non ritengo inutili questi accenni preliminari, che possono sembrare oziosi a coloro che potrebbero stupirsi che si apportino soltanto oggi certi dettagli curiosi, altrettanto che significativi, sull'opera, e soprattutto sulla personalità, di uomini che la morte ha appena preso; dettagli che avremmo potuto, in parte, notare dieci o quindici anni fa.

David Wark Griffith è, per esempio, uno di questi uomini. Una leggenda d'Omero del cinema ha aureolato il suo nome. Vi sono state già apportate delle rettifiche, ma soltanto ora si potrà senza dubbio passarla al vaglio della critica storica.

Griffith è morto il 21 luglio a Los Angeles-Hollywood, il bosco sacro della prima musa post-mitologica, la città sbocciata dalla industrializzazione di un'arte, in una scenografia naturale altrettanto predestinata quanto certe colline elleniche per la tragedia in maschera. Esso si è spento, se si deve credere ai laconici e imprecisi dispacci delle agenzie d'informazione non controllate al momento in cui scrivo, in seguito ad

(1) La maggior parte dei film di Méliès, per esempio, sono stati ritrovati e si conservano negli Stati Uniti, presso la Film Library (Modern Art Museum).

emorragia cerebrale, come un vecchio sofferente, circondato da alcuni amici fedeli dei suoi anni migliori.

Leggendo questi dispacci il mio spirito è stato preso dal ricordo di un incontro di dodici anni fà, nella atmosfera cosí tipica del Soho. Alexander Korda, universitario ungherese disincantato dalle lettere e dalla filosofia che non l'avevano aiutato a far danaro, dopo aver stancato i produttori americani con le sue esigenze fantasiose, si sforzava allora di dare al cinema inglese delle assise nuove e grandiose. Intraprendeva in questo modo la politica che gli permetteva, qualche anno piú tardi, di essere chiamato « sir », e di far ricevere i suoi visitatori, come raccontava ironicamente Feyder, da lacché in calze bianche. Aveva chiamato presso di sé — e fu una vana esperienza, salvo nel primo caso — Clair, Flaherty, Sjöström, Pommer, Feyder. Si affermava che aveva fatto delle proposte di collaborazione anche a Griffith e che questi, che aveva in passato rifiutato l'invito di Lenin di essere, a Mosca, il Mentore della giovane scuola russa, le aveva accettate con entusiasmo. In verità, come apprendevo curiosamente nella stessa sera, era piuttosto il regista di *Way Down East* che aveva fatto invano sondaggi in tal senso.

Quella notte, appena arrivato a Londra in compagnia del critico belga René Jauniaux per visitarvi dei teatri di recente costruiti, eravamo nel Soho alla ricerca di un ristorante violentemente pittoresco che c'era stato segnalato. Era, in verità, una taverna dalla insegna gargantuesca. Al nostro ingresso, solo a una tavola, in un completo grigio a quadretti, un cappello di paglia gettato dietro, un uomo davanti a un gran bicchiere di whisky era intento alla lettura di alcuni giornali illustrati. Non avemmo alcuna esitazione: era Griffith, in un quadro che faceva pensare a certe immagini di *Brokem Blossoms*.

Fra i registi che in piú di venticinque anni di attenzione all'evoluzione del cinema ho avuto la fortuna di avvicinare, Erich von Stroheim, Robert Wiene, e David Wark Griffith, mi hanno lasciato una impressione dolorosa: e l'ultimo, a dire il vero, piú ancora degli altri. Del primo conservo il ritratto d'un bevitore fantastico, violento e sentimentale — perché, si, il cinico austriaco di *Femmine folli* è sentimentale e sa piangere a calde lacrime —; del secondo il ricordo di un essere delicato e rassegnato, accanito a terminare nel suo esilio parigino il mediocre *Ultimatum*, e che un cancro si porterà via quindici giorni piú tardi; del terzo l'immagine di un vegliardo, di già perduto per bere, scoraggiato, uomo che ha sofferto e sa d'essere moralmente vinto.

Era dunque il grande Griffith, il genio dell'arte cinematografica agli albori, il maestro lontano di Eisenstein e di Pudovkin, e di tanti altri che non l'hanno mai riconosciuto come tale, ma hanno incontestabilmente e forse incosciamente subito la sua influenza.

Attraverso una difficile conversazione in due lingue (Griffith fingeva talvolta di non comprendere quando le domande divenivano brucianti, per esempio quando si trattò della rivoluzione del parlato e dei suoi film dopo il 1929) io non ricavai da questo fortuito incontro che dichiarazioni vaghe, ricordi annebbiati, spiegazioni maldestre e talvolta ingenue. Ebbi, cosí, l'impressione che doveva esservi stata, nel caso del

celebre americano, piú una intuizione geniale che una ricerca sistematica ragionata di logica estetica, e che l'arte cinematografica non potesse piú attendersi nulla, d'ora in avanti, dal suo maestro di ieri.

Piú tardi, mosso dal sentimento che ho detto, dopo aver ricordato tutto ciò di cui il cinema gli era debitore, io mi limitavo a notare (1): « Con qual rimpianto Griffith è stato visto annegarsi, poco a poco, nel peggiore decadimento artistico e sociale, di cui non si può serbare la speranza di vederlo risollevarsi ».

Nel momento in cui il rigore storico può riprendere tutti i suoi diritti senza nuocere in nulla a colui che ha suscitato fra i primi il nostro entusiasmo per il cinema, l'annotazione di questi fatti aneddotici mi sembra necessaria per aiutare a chiarire pienamente la sua personalità un po' travestita dagli eccessi della risonanza e indicare il dramma segreto dei suoi ultimi anni.

Forse questa notazione sarà incitamento a ricerche in un campo che ha il suo interesse e la sua importanza: la definizione delle basi dell'estetica cinematografica attraverso l'opera di Griffith fu dovuta al caso di esperienze intuitive o derivò da una teoria preliminare lungamente pensata, se non scritta?

Io ho espresso qui, allo stato grezzo, una mia rapida impressione personale, e lascio la cura ai miei colleghi americani, che possono disporre piú facilmente di tutte le fonti, di tutte le testimonianze e di tutto il materiale indispensabile per apportare una risposta definitiva.

Chiusa questa parentesi, vengo ai fatti della parabola storica di David Wark Griffith. Nacque il 22 giugno 1880 a La Grange, nel Kentucky. La sua famiglia emigrata dall'Irlanda era vissuta precedentemente in Virginia. Queste origini spiegherebbero, secondo la teoria famosa di Taine, la sua volontà e la sua tenacità rudi, il suo fondo moralizzatore se non i pregiudizi sudisti che esso giustificò con un cieco ardore.

Nel mondo del cinema primitivo dove abbondavano rigattieri intraprendenti, avventurieri senza scrupoli, incolti disinvolti e gangsters *ante litteram*, egli apportò una cultura acquisita nella *Kentucky University*, uno spirito indipendente, e un po' frondista, veramente eccezionali. Prima si era interessato alla letteratura, al giornalismo, al teatro, accettando per vivere, nei momenti di ristrettezza materiale (destino comune a molti grandi nomi del cinema americano) il lavoro di mestieri umili come quelli di bracciante e di operaio agricolo.

Nel *Courrier de Louisville*, che apparteneva a un membro della sua famiglia, redigeva, secondo le necessità che sovrintendono ai giornali delle piccole città di provincia, sia la cronaca nera che quella teatrale. La scena lo appassionava e tentò di scrivere dei drammi. Scrupoloso com'era, si rese conto che gli mancava una vera formazione drammatica. Decise di acquistarla piegandosi anzitutto alla disciplina dell'attore. Fu cosí che entrò nella compagnia Meffert barattando i suoi nomi di David Wark con quello di Lawrence. Passò in seguito ai *John Griffith's Strolling Players*, poi, sotto lo pseudonimo piú ermetico di

(1) Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Trident, Bruxelles, 1939.

David Braylington, in *troupes* ambulanti che assicuravano gli spettacoli dei piccoli teatri dell'Est. Ma durante questo periodo continuò a scrivere poesie, novelle e *pièces*. Questi saggi letterari, da cui poi estrasse scenarî — e fu il caso in special modo di un dramma rifiutato nel 1907, *War*, che adattò per lo schermo nel 1924 sotto il titolo *America* — cominciarono a incontrare l'attenzione di qualche direttore di rivista verso il 1907. Si può ritrovarne alcuni in « Leslie », in « Collier's », e « Cosmopolitan », dello stesso anno. Da questo momento data ugualmente il suo primo contatto col cinema perché non si può considerare come tale il suo infelice saggio di una trama dalla « Tosca », offerto a Edwin S. Porter nel 1905.

Al tempo di questo esordio era lontano dal pensare alla regía. Come molta gente di teatro del tempo, nutriva un profondo sdegno per questa nuova forma d'espressione. La considerava come una specie di « *théâtre du pauvre* », cosí come lo chiamerà venti anni dopo René Clair, ma con tutt'altro spirito. Se si fece introdurre all'« American Mutoscop » fu perché aveva fame. E non è sotto il suo vero nome che si può scoprire la sua collaborazione di attore ad alcuni brevi film nel gusto dell'epoca come *Ostler Joe* e *At the Crossroad of Live*. Dall'« American Mutoscop » passò in breve alla « Edison », poi alla « Biograph » dove fu uno degli interpreti di *Rescued from an Eagle Nest*. Questa volta, l'evoluzione si annunciava. Accanto all'attore si rivelò rapidamente lo scenarista. Un anno dopo, essa era quasi completa. Griffith era l'assistente del regista H. M. Marvin che accumulava le sue funzioni con quella di amministratore della « Biograph ». Griffith non lascerà questa compagnia che nel 1913, all'indomani di un litigio provocato da una delle sue prime manifestazioni di indipendenza o di disprezzo delle tradizioni, nell'occasione della regía di *Judith of Bethulia*, primo segno, sulla sua ispirazione, dell'influenza del cinema italiano che si rivelerà in seguito piú netta e generale attraverso *Intolerance*.

Il primo film firmato da Griffith è *The Adventures of Dolly*, che risale al 1908, e dove era interprete Lina Arvidson, sua prima sposa, che ha raccontato con dettagli, di cui non è possibile sempre fidarsi, le circostanze di questi esordî (1).

Da questa prova semplicista e lacrimosa — era la storia di una fanciulla rapita da nomadi — ma che celava tuttavia alcune incidenze di un temperamento personale, alla sua prima opera veramente significativa, *The Birth of a Nation*, cioè dal 1908 al 1915, Griffith ha realizzato un centinaio di film, secondo certi documenti, centottanta secondo altri. Queste cifre impressionanti non piú della loro contraddizione non devono sorprendere. Verso il 1908-12 era normale che un regista portasse a termine dai trenta ai quaranta film all'anno. Queste opere avevano scenarî semplici, riprese rapide, corta durata e montaggio inesistente. Quanto alla contraddizione, proviene dal fatto che certi filmografi gli attribuiscono film che furono invece soltanto supervisionati da Griffith, mentre altri li disprezzano e considerano

(1) LINA ARVIDSON, *When the Movies Were Young*, Dulton e C., N. Y., 1925.

piuttosto come una sola opera *Enoch Arden* (1915), di cui Griffith aveva già dato altre versioni nel 1908 e 1911.

Attraverso ciò che ne è stato tramandato — il primitivo francese Raoul Grimoin-Sanson conservava gelosamente nel suo laboratorio di Chateau d'Oissel copie inglesi di *The Country Doctor* (1908), *A Call to Arms* (1910), e di *The Long Road* (1911) (1) — e dalle testimonianze del tempo assai lontane, in generale, nella loro analisi, dai veri criteri della valutazione cinematografica, si può dedurre che essi hanno servito a formare, poco a poco, quella padronanza originale e funzionale dei mezzi che renderà l'opera di Griffith, a partire dal 1915, cosí importante per la storia dell'arte cinematografica.

Tornerò nelle successive pagine sugli apporti del regista americano all'originalità espressiva del film, perché mi sembra logico e opportuno, prima, terminare il panorama documentario intrapreso insistendo specialmente su due film fondamentali a questo proposito: *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, che è stato chiamato, in certe versioni, *Love's Struggle through the Age.*

The Birth of a Nation è la prima manifestazione netta dello spirito indipendente e del distacco di Griffith dalle idee correnti degli industriali hollywoodiani del cinema. Questi avevano rigettato unanimamente il suo progetto. Di piú, essi si ingegnarono, in seguito, poiché Griffith non aveva tenuto conto del loro parere e si era messo all'opera, di impedire le proiezioni del film terminato.

Nel film stesso è precisato che fu prodotto dalla Epoch Producing Corporation. Questo nome di società non è, infatti, che una specie di paravento per Griffith. Salvo H. E. Aitken, i finanziatori che gli fornirono i mezzi di intraprendere la realizzazione del soggetto insolitamente vasto e polemico non avevano alcun contatto con gli ambienti del cinema e nessun legame con le banche che, fin da questa epoca, cercavano di controllarli (2). Essi non imposero alcuna regola al regista, lasciandogli la piú assoluta libertà di concezione e di produzione. Egli l'aveva, d'altronde, assolutamente pretesa.

Lo scenario di *The Birth of a Nation* è basato su due novelle di un pastore protestante, Thomas Dixon jr.: *The Clansman* — il film portò dapprima questo titolo — e *The Leopard's Spots.* Griffith lo preparò drammaticamente e tecnicamente con la collaborazione di Frank Woods, il cui nome, a mia conoscenza, scomparve completamente, di poi, dagli annali del cinema americano.

Il tema, che si sviluppa in un prologo, due parti e un epilogo (3) evocava la storia di una famiglia sudista attraverso la guerra di Secessione e la riorganizzazione della vita sociale delle provincie sudiste dopo

(1) La proprietà di Grimoin Sanson vicina a Rouen è stata saccheggiata durante la guerra. Secondo informazioni dateci da M.me Grimoin-Sanson, morta a Bruxelles durante la guerra poco dopo la scomparsa di suo marito, questi film non sono stati ritrovati.

(2) La realizzazione costò 110.000 dollari. Alla fine del 1940 il film aveva restituito piú di 20 milioni di dollari.

(3) Nell'edizione originale il film comportava 12.500 piedi o 12 parti e 1544 *shots* ridotti a 1375 nelle proiezioni di New York. Durava 2 ore e 45 minuti.

la disfatta. Due intrighi sentimentali vi inserivano episodi non spogliati di un certo sapore melodrammatico. L'insieme serviva manifestamente una tesi; era contrassegnato da una assai netta parzialità — benché i fatti abbiano potuto coprirsi di verità storica — e da un profondo accento polemico. I negri uniti alla causa nordista, quella della loro liberazione, vi facevano la figura di traditori, di terroristi che non indietreggiavano davanti ad alcuna selvaggía e ingratitudine, mentre il *Ku-Klux-Kan* prendeva, nella seconda parte, un ruolo glorioso di giustiziere e di vendicatore, largamente giustificato.

E' qui il caso di ricordarsi delle origini sudiste di Griffith e del ruolo che aveva avuto in questi avvenimenti il proprio padre, che era stato uno dei capi dei Confederati. Questo accento polemico assolutamente nuovo sullo schermo agí efficacemente, forse piú del profondo valore cinematografico, che molti subirono senza poterlo esattamente definire, per il successo di *The Birth of a Nation.*

Griffith fu accusato di incitamento all'odio di razza. Vide sollevarsi contro la sua opera associazioni politiche potenti come la *National Association for the Advancement of Coloured People* », rettori di Università come C. W. Eliot della Harvard. Fu attaccato nella stampa e persino sui pulpiti. « The Nation » e « The New Republic » furono i giornali piú aggressivi. A New York, a Boston, a Chicago, scoppiarono durante le proiezioni gravi e sanguinosi disordini. Griffith mi assicurò che aveva ricevuto minacce di morte e di rapimento punitivo. Il Parlamento si occupò a piú riprese di questa fermentazione politica.

Griffith si difese con decisione contro tutti, arrivando perfino a redigere e distribuire un *pamphlet* intitolato « The Rise and Fall of Free Speach in America ». Citò a sua giustificazione la « History of the American People » di W. Wilson, documenti del Parlamento e degli archivi giudiziari dell'epoca della guerra civile. Ma la faccenda rimosse troppi sentimenti e interessi perché potesse calmarsi senza avere seguiti deplorevoli ad ogni ripresa del film, fino agli ultimi anni.

La prima proiezione di *The Birth of a Nation* ebbe luogo al « Clune's Auditorium », a Los Angeles, l'8 febbraio 1915. L'opera restò in programma sette mesi. Il suo successo fu ancora piú vivo che a New York dove apparve il 3 marzo dello stesso anno sotto il titolo definitivo. Si dette al Liberty Theatre durante quasi undici mesi. In Europa conobbe dopo la guerra successi assai risonanti (1).

Che tutti questi successi notevoli venissero dalla tesi (2) — una tesi che, l'ho già detto, era in quel momento un arricchimento del film — e dal valore dello stile, o dalla particolare importanza spettacolare, erano tuttavia il coronamento di uno sforzo significativo. In un momento in cui i registi americani terminavano un film, al massimo, in sei settimane, Griffith impiegò quasi quattro mesi per montarlo dopo aver la-

(1) Incontrò tuttavia alcune difficoltà in Francia dove la sua tesi lo fece censurare; mentre nella zona di occupazione francese, in Renania, le autorità militari ne proibirono le proiezioni a causa delle guarnigioni di truppe senegalesi.

(2) Nel resto dell'Europa questa tesi non sollevò alcun incidente. Furono anzitutto notati l'importanza spettacolare e lo stile del film.

vorato alle riprese due mesi, come ha scritto G. W. Bitzer che fu il suo primo operatore: « era energico, geniale, di uno zelo terribile... e lavorava tutto il giorno, e fino a notte tarda » (1).

Si potrebbe aggiungere: lavorava a tutto. Griffith infatti aveva l'abitudine non soltanto di dirigere strettamente tutti i collaboratori della sua *équipe*, ma interveniva spesso anche nei dettagli. Avendo studiato composizione musicale a Louisville, poi a New York, scrisse con Joseph-Carl Breil una vera sinfonia d'accompagnamento sonoro, in parte basata su temi del folklore musicale sudista. E' il primo esempio — non sarà isolato in Griffith e si ripeterà specialmente per *Intolerance* e *Hearts of the World* (1918) (2) di composizione totale di un'opera cinematografica, che si ritroverà in seguito, al tempo del sonoro, in certi film di Chaplin e in *The Robbery Symphony* di Feher. Si potrà far notare che nel 1915 le immagini e le loro diverse concatenazioni facevano parte a sé stesse. Senza dubbio. Griffith tuttavia doveva pensare in altro modo, perché fece pubblicare la sinfonia e la fece distribuire nello stesso tempo del film.

Gli apporti originali di *The Birth of a Nation* furono numerosi e importanti nella fissazione di una prima sintassi cinematografica. Nei diversi campi della creazione filmica: costruzione narrativa, presentazione plastica, ritmo visuale, interpretazione umana, originalità e soprattutto funzionalità delle figure dello stile, egli dette una lezione sulla quale riposa l'evoluzione del linguaggio del cinema muto e che ha ancora oggi una incontestabile influenza.

L'esperienza della produzione di *The Birth of a Nation*, sul piano materiale e artistico, non poteva mancare di affermare Griffith nella sua volontà di respingere ormai ogni controllo economico, artistico, sociale, etico e politico dei produttori di Hollywood; ed essa lo condusse, naturalmente, il 20 luglio 1915, alla fondazione della « Triangle » con Thomas Ince e Mack Sennett, e piú tardi, il 26 febbraio 1919, a quella degli « United Artists » con C. Chaplin, D. Fairbanks e M. Pickford.

Anche prima della creazione della « Triangle » e della *première* di *The Birth of a Nation* Griffith aveva intrapreso un'opera colossale e ambiziosa: *Intolerance*. La sua convinzione di indipendente, ancora piú incline dello stesso Vidor, maggiormente vicino e conosciuto da noi, alla intransigenza e ai rischi dell'avventura, era cosí profonda, che non esitò a far fronte da solo al suo progetto di una ampiezza e di una violenza morale — in piena guerra era una requisitoria contro lo spirito della guerra — e di una singolarità tali da colpire gli stessi associati. Il bilancio preventivo ammontava a circa 2 milioni di dollari (ed arrivò a questa spesa) allorché un investimento di 100.000 dollari sembrava già un rischio. Griffith formò con H. E. Aitken la « Wark Producing Corporation »; ma ben presto Aitken si ritirò perché Griffith intendeva restar solo davanti al compito della realizzazione, rischi com-

(1) Lettera a *International Photographer*, 8 aprile, Snyder, New York, 1935.

(2) Gaston de Tolignac è dato dai documenti che concernono questo film come il nome dello scenarista. Ma non è, in realtà, che uno pseudonimo di Griffith.

presi. E vi impiegò tutti i benefici realizzati con *The Birth of a Nation*, mano a mano che arrivavano, i quali salirono a un milione di dollari.

Non credo che sia mai stato notato che una parte di *Intolerance* risale a una collaborazione con la « Mutual ». Infatti il quarto episodio, quello qualificato come moderno — o il primo, secondo altre versioni — fu realizzato come un film che doveva stare a sé sotto il titolo di *The Mother and the Law*. Esso non era ancora terminato al principio del 1915. Griffith riprese questa produzione per farla entrare nel piano d'assieme della sua opera.

E' Griffith che ha immaginato l'idea di *Intolerance* e preparato da solo il suo difficile svolgimento in parallelo. Per evitare indiscrezioni sui preparativi e sul lavoro, che suscitavano una viva curiosità non sempre disinteressata, non covò sulla carta il piano generale e la sceneggiatura. Nel corso della ripresa e del montaggio poté cosí lasciar liberamente giocare la propria ispirazione del momento e quella dei suoi sei assistenti, fra i quali si trovavano W. S. Van Dyke e Eric von Stroheim (1), che esso diresse in certi momenti col portavoce dalla navicella di un pallone, dall'alto della quale fece girare alcune scene.

Partito da questa idea: *l'intolleranza è la fonte dei mali dell'umanità*, illustrò questa « filosofia » in quattro storie parallele legate da una specie di *leit-motiv* simbolico: una donna che culla un fanciullo. Queste storie erano la tragedia umana del Cristo alle prese coi farisei, coi preti e con la potenza romana, la lotta della gerarchia politica ed ecclesiastica francese contro i protestanti che culminò nella notte di S. Bartolomeo, una congiura teologico-politica contro Balthazar a Babilonia, infine un dramma contemporaneo provocato dall'aggressività dell'egoismo di classe e del puritanesimo.

La realizzazione occupò Griffith circa due anni (2). Al momento del montaggio, di cui affidò l'esecuzione tecnica a James e Rose Smith, si trovò di fronte a quasi 100.000 metri di pellicola impressionata. Si trattava dell'opera piú mostruosa che si fosse mai vista, rispetto alle tradizioni dello spettacolo cintematografico: un'opera che lascerà di gran lunga dietro a sé le prime versioni di *Greed* di Stroheim, della *Roue* e di *Napoleon* di Gance. Griffith la portò a una durata ancor fuori dalla normalità, in quattordici parti e tre ore e mezzo.

La *première* di *Intolerance* avvenne il 6 settembre 1916 al Liberty Theatre di New York. L'accoglienza fu assai fredda e il film non restò in cartellone che 22 settimane: la metà, dunque, della prima programmazione di *The Birth of a Nation*. Il pubblico, tanto sensibile ai famosi montaggi paralleli dei finali cosí pieni di tensione drammatica del regista americano, sembrò sconcertato dall'accavallarsi dei quattro drammi gravitanti intorno a una idea un po' astratta ed espressa assai confusamente.

(1) Von Stroheim appariva nella tragedia di Cristo sotto la figura di un fariseo. Fra gli altri interpreti si possono segnalare: Lillian Gish, le sorelle Talmadge, Mae Marsh, Mildred Harris-Chaplin, e Douglas Fairbanks, il quale, dettaglio piccante e significativo, aveva assunto un ruolo di comparsa.

(2) Le riprese durarono venti mesi, il montaggio dieci settimane.

Ed attraverso il guazzabuglio « filosofico » ed umanitario, e certi sbagli di gusto nel sensazionale, non si rese quasi conto del rimarchevole senso cinematografico di cui Griffith aveva dato una seconda illustrazione, tanto nel montaggio narrativo e « musicale » che nella scoperta, messa a punto, e funzionalità dello stile filmico (1).

Si discerne in *Intolerance* una influenza assai curiosa del cinema italiano al principio della seconda decade del secolo. Lo stesso Griffith ha riconosciuta questa influenza. Aveva acquistato una copia di *Cabiria* di Pastrone e l'aveva studiata minuziosamente interessandosi particolarmente alla panoramica ed ai movimenti di folla. Bisogna tuttavia sottolinerare che la scuola italiana era singolarmente sorpassata non tanto nella immaginazione del soggetto quanto nelle audacie della scenografia — e ciò non aveva che una importanza minore — quanto sopratutto nella mobilità della visione, nella disinvoltura e nel ritmo dello stile, e nella naturalezza della interpretazione.

L'azione di *Intolerance* sulla evoluzione della costruzione filmica fu senza soluzione di continuità con quella dell'opera che l'aveva preceduta. L'una e l'altra si sviluppavano su un piano unico di ricerche e di sforzi: quello della originalità di linguaggio, della metrica visuale, della misura della interpretazione e di un saggio di elevazione spirituale e dei temi.

Fino a *Broken Blossoms* (1919), i film che seguirono, fra cui *Hearts of the World*, esaltazione indiretta della idea di democrazia, matrice da cui uscirono poi molti film evocanti la guerra e i suoi drammi umani, e nella quale immagini di stretta verità dei campi di battaglia si inseriscono nella finzione, non fecero che seguire su un tono minore, con diminuita potenza di rivelazione, questi primi tentativi.

Broken Blossoms fu il primo film realizzato nel quadro della United Artists. Griffith vi completava, su un piano piú plastico che dinamico, le sue ricerche espressive: i piani smorzati che aureolavano il compassionevole volto di fanciulla perseguitata di Lillian Gish, per esempio. Non era tanto questa evoluzione della attenzione ai mezzi espressivi che faceva il valore del film, ma piuttosto il suo accento nuovo di osservazione suggestiva e poetica: la bimba che si meraviglia davanti all'esotismo della bottega cinese, e che batte ai muri del ridotto dove è rinchiusa; il boxeur che muore con un gesto di parata. Il soggetto era ordinario, salvo i suoi sviluppi di dettaglio; un dittico nel quale la pittura del vizio e della violenza si avvicina a quella della dolcezza e della purezza. La sua facilità si cancellava davanti a una specie di sadismo, di verità di dettaglio e di psicologia, e di fronte a una semplicità classica dell'espressione che ha fatto giustamente dire a Bardèche e Brasillach « che si sarebbe creduto che il regista avesse dietro di sé non venti anni di cinema, ma tremila anni » (2).

Una simile armonia e un abile impiego del grandioso potere dram-

(1) La maggior parte delle versioni vedute in Europa furono scandalosamente mutilate e narrativamente montate *ex novo*, nelle loro grandi linee, da mani ignare.

(2) Bardèche e Brasillach: *Histoire du cinéma*, Denoël, Paris, 1935-1943.

matico dei fenomeni naturali: una tempesta di neve ed una rottura di ghiaccio che pongono l'uomo alle prese con le forze scatenate e insensibili della natura che non era mai stata tentata fino allora, senza evidente artificio, fece di *Way Down East* (1920), d'altronde melodrammatico fino all'iritazione, una specie di canto del cigno di Griffith. Dopo quest'opera la sua parabola creatrice si flettè bruscamente, il suo stile non si affermò piú che a rari sprazzi, la sua ispirazione drammatica cadde nel facile, nell'elementare e nella confusione puritana. La rivoluzione del sonoro venne ad aggravare il suo disordine, al punto che si rinunciò anche a mostrare il suo ultimo film *The Struggle* (1). Se ne trova menzione soltanto nelle liste della produzione del 1931, senza le informazioni complementari usuali.

In *Mezzo secolo di cinema* (2) Francesco Pasinetti nota con chiarezza il fatto che Griffith non è il vero creatore di tutte le figure originali dell'espressione cinematografica di cui gli si riconosce la paternità, ma le applica consapevolmente. L'attribuzione al regista di *Intolerance* delle altrui scoperte è stata accreditata da molto tempo, e ripresa ultimamente negli articoli necrologi dai giornalisti spinti dalla letteratura critica e storica che è stata a lui consacrata. Questa leggenda ha la vita dura, ma si disgrega tuttavia con le ricerche in profondità sulle prime epoche del film. Edwin S. Porter, per esempio, nel 1902, in *The Life of an American Fireman*, da cui la Film Library del Museum of Modern Art di New York ha estratto immagini che non lasciano alcun dubbio (3), usò già del primo piano — il segnalatore d'incendio, — dell'*iris* in doppia esposizione aperta in un angolo superiore dell'immagine — materializzazione di una visione onirica del comandante dei pompieri seduto davanti al suo tavolo di lavoro, — infine del montaggio in parallelismo — la corsa della vettura dei pompieri verso la casa in fiamme. Alcune ricerche recenti di Georges Sadoul (4) hanno provato che fin dal 1900 i registi inglesi Smith e Williamson usarono, l'uno in *The Little Doctor*, l'altro in *Attack on a China Mission*, del primo piano e di un montaggio narrativo embrionale.

Ma resta il fatto che Griffith può esser considerato come il primo, salvo prova contraria (siamo prudenti fino al giorno in cui non saranno state studiate accuratamente tutte le testimonianze dell'epoca primitiva che esistono ancora ignorate, qua e là) che abbia applicato i mezzi propriamente cinematografici con una preoccupazione ed una efficacia veramente artistiche. Resta la sua influenza sul tono della interpreta-

(1) Certe filmografie, di cui quelle pubblicate dal Circolo Romano del Cinema (9-11-48), indicano *Broken Blossoms* (nuova versione del film omonimo del 1919) come ultima opera di Griffith. Notiamo che è un errore. Di questa seconda versione, realizzata nel 1936 in Inghilterra, è autore Hans Brahm.

(2) Francesco Pasinetti: *Mezzo secolo di Cinema*, Poligono, Milano, 1946.

(3) V. in Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, Harcourt, New York, 1939.

(4) G. Sadoul: *Histoire Generale du cinéma*, II, *Les Pionniers du Cinéma*, Paris, Denoël, 1947, e l'*Ecole de Brighton*, Cinéma Cahiers de l'IDHEC, Parigi, s. d.

zione, le sue scoperte espressive, la verità, il lirismo, la poesia delle sue visioni, il genio in una parola, e le influenze che da lui si sono irraggiate.

Judith of Bethulia, primo film che spezzò il quadro della tradizione della durata dei film al tempo del suo esordio, non rappresenta che uno sforzo minore e naturale. Si può ritrovarne delle repliche in Europa quasi simultanee. Ciò non toglie tuttavia che egli abbia avuta una ripercussione sul cinema americano. Uno degli apporti di Griffith meno sottolineati fino ad oggi è la misura di movimento e di espressione imposte ai suoi interpreti. *The Cheat* di De Mille e *Berg Ejvind och haus hustru* (*I proscritti*) di Sjöström, non furono, a questo proposito, lezioni piú preziose di *Home, Sweet Home* e *The Birth of a Nation.* Non esito ad affermare che il caso di Lillian Gish è piú prezioso ancora di quello di Hayakawa e di Sjöström.

Ma è soprattutto nel montaggio narrativo, e in ciò che, in mancanza d'una parola piú precisa, bisogna chiamare montaggio « musicale », o costruzione del ritmo visuale secondo una vera metrica di immagini, che si è particolarmente affermata la incomparabile maestría di Griffith. Se ne potrebbero dare, qui, cento esempi. Gli effetti che ne ha ricavati restano, malgrado il tempo, di una luminosa efficienza; non sono stati ancora sorpassati dalla rapida e intelligente assimilazione che alcuni hanno fatto della sua maniera. Essi costituiscono, ancor oggi, delle vere lezioni: lo provano i montaggi narrativi di *The Birth of a Nation* o *Intolerance,* e le applicazioni della sua metrica visuale come nella cavalcata degli uomini del Ku-Klux-Kan. Nel primo di questi film, i legami di sequenze di campi profondi con sequenze di campi vicini, di immagini morte che aprono o chiudono, come corone, i frammenti pieni di movimento e di violenza delle scene di battaglia di *The Birth of a Nation,* ed anche i famosi parallelismi dei « *last-minute-rescued* », cosí numerosi e sí spesso imitati.

Quando si legge l'opera teorica di Pudovkin (1) non si può non restare colpiti dal fatto che essa è, in fin dei conti, per una larga parte, la codificazione abile e metodica delle esperienze del regista di *Intolerance,* e se vogliamo ricordarci i dettagli di costruzione e di espressione delle opere di Eisenstein e di Dovzhenko, fra le altre *La linea generale, Arsenale,* e *La terra,* non possiamo negare i rapporti che presentano con dettagli di opere come *A Corner in Wheat* e *Birth of a Nation.*

Davanti a tali fatti, davanti al complesso della sua opera e malgrado alcuni errori e la sua insufficienza davanti all'evoluzione improvvisa del film muto al parlato, e le riserve che si possono fare, ora, sulla sua leggenda, la storia dell'arte cinematografica deve lasciare a Griffith un posto di primo piano, un posto da « *figure de proue* ».

Carl Vincent

(*Traduzione di Mario Verdone*).

(1) V. PUDOVKIN: *Film Technique,* Londra, Newnes, 1933; G. ARISTARCO: *Teoria di Pudovkin,* « Bianco e Nero », n. 5, 1948.

Note

Limiti dell'immagine filmica

Tra i tanti meriti di quello stupendo film che è Amleto *di Laurence Olivier, uno ve n'è che, a mio parere, tutti gli altri sovrasta: di aver riportato in primo piano, allo stato solido, una vecchia polemica, affiorante sempre nelle recensioni quotidiane, ma da tempo ormai non piú esposta nei suoi precisi termini. Voglio dire la questione della fissazione dei confini entro cui si vorrebbe comprendere — e direi meglio, comprimere — il fatto filmico; insomma, di come e perché e quando un film merita la qualifica di opera* cinematografica. *Tutto lascia credere, infatti — e si è visto proprio in occasione della presentazione di* Amleto *a Venezia — che in proposito le idee della critica cinematografica soffrono di una mancanza di chiarezza, dalla quale il cinema non ha proprio nulla da guadagnare.*

La polemica, dicevo, è vecchia assai: è nata, per essere esatti, e non ingiustificatamente, con l'avvento del sonoro, auspici alcuni grossi scrittori di cose cinematografiche ed altrettanto grossi esponenti della regía cinematografica.

E' in questo momento, infatti, che sorgono le prime discussioni pro e contro il sonoro e il parlato. Le origini di queste discussioni hanno cause diverse, ma possono riunirsi in due grandi gruppi. Nel primo sono comprese le opposizioni che nascondono particolari e personali interessi, diretti o indiretti. E' il caso di molti attori e attrici, che vedevano la propria carriera compromessa dalla mancanza di una voce fonogenica. Risale al primo impiego del sonoro e del parlato lo spegnimento di molti celebrati "divi" e "dive", specie del firmamento hollywoodiano. All'altro gruppo — l'unico, naturalmente, degno di considerazione in questa sede — appartengono le opposizioni di esteti e di registi per i quali l'avvento del parlato ha signifcato una involuzione dei mezzi tecnici cinematografici.

C'era, infatti, allora l'esigenza di sfruttare commercialmente la nuova sensazionale scoperta lanciata al mondo dai fratelli Warner la sera del 6 agosto 1926. *Si tendeva, a quei tempi, ad impressionare, a strabiliare il pubblico. Gli scopi di quei film vennero egregiamente sintetizzati — e ancor oggi non si può dare di essi migliore definizione — dal critico cinematografico inglese Allistair Cook, in una famosa intervista (del* 1935) *con il regista Alberto Cavalcanti: «aspirazione massima del film sonoro e parlato era di far udire la suoneria di un telefono con la stessa facilità con cui si poteva mostrare l'apparecchio».*

Nessuna meraviglia, dunque, se il " puro" Charles Chaplin, affermava, nel 1930: *« esso (il sonoro) distrugge tutto quanto abbiamo imparato nella tecnica del cinematografo ».*

Le difficoltà dell'impiego del sonoro avevano riportato alle origini i criteri realizzati; in modo particolare, avevano disperso i valori, oramai acquisiti, dei movimenti della " camera", tenuta quasi sempre ferma per la pratica impossibilità di poter, nella registrazione sonora, seguire l'azione che continuamente si sposta con il cambiamento d'inquadratura e di piani.

Ecco, allora, l'altro giudizio di Charles Chaplin: « Il film parlato è da paragonare al teatro come la riproduzione di un vecchio maestro ad una imitazione priva di spirito di un'arte piú antica e piú grande. Esso non è che un prudente fac-simile ».

Il semplice fatto dell'esistenza di una recitazione parlata oltreché mimica significava a quell'epoca, quando il cinematografo lo si concepiva unicamente come antitesi del teatro (l'antiteatro *lo definí S. A. Luciani), sollevare l'indignata protesta di tutti gli esteti.*

E' facile immaginare ciò che deve essere successo allorché, in pratica, si riscontrò che i film sonori e parlati non altro intento si prefiggevano che di far " sentire la suoneria del telefono nello stesso istante in cui si faceva vedere l'apparecchio".

Pure il film sonoro e parlato si affermò, seppure solo in forza della novità. "L'inizio della stagione autunnale ha sfatato tutte le maligne supposizioni sull'accoglimento dei film sonori da parte del pubblico italiano. Il film sonoro, accolto sul principio con molta diffidenza, ebbe la potenza, giorno per giorno, di raccogliere le adesioni delle masse" scriveva " Vita cinematografica" nel 1929. *" La adesione delle masse" deve aver fatto arricciare ancor piú il naso ai critici.*

In verità, non è senza significato che il primo tentativo di scoprire il terreno sul quale fosse esteticamente possibile il connubio tra immagine, suono e parola, dovesse verificarsi in Russia, ad opera di S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin e G. V. Aleksandrov con la pubblicazione del manifesto sull'asincronismo da essi firmato nel 1928.

Molto è stato scritto e detto su questo manifesto che, ancora oggi, seppure incosciamente (come quando si afferma — affermazione di tutti i giorni — che la parola deve considerarsi quale elemento subordinato all'immagine) è considerato testo. Ma si è sovente, per non dir sempre, dimenticato che tra gli scopi del manifesto era quello di trovare il mezzo per il quale il sonoro " potesse risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovar loro una soluzione mediante i soli elementi visivi".

C'è in questa dichiarazione l'intuizione straordinaria di quelli che sarebbero stati gli sviluppi successivi del sonoro e del parlato, una volta sormontato il periodo attrazione *di esso. Una volta, cioè, che il cinema si fosse affermato inequivocabilmente come* mezzo autonomo di espressione. *Ed è logica la lungimiranza dei registi sovietici, ove non si dimentichi quanto il cinema deve loro in questo campo, quali suoi primi* coscienti *sostenitori. E' ormai risaputo, infatti, che se agli*

americani Porter e Griffith si deve, se non la scoperta, l'applicazione cinematografica di elementi specifici di linguaggio come il primo piano, la carrellata, il materiale plastico, ai russi se ne deve la loro teorizzazione, suggellata poi dalla pratica.

Gli sviluppi del sonoro e del parlato sono stati tali da poter ormai non costituire piú intralcio alla libera narrazione del regista. Il quale può piegarli a tutte le proprie esigenze senza limitazioni di sorta, in sincrono e in asincrono. Dall'altra parte, l'estetica cinematografica è venuta via via fissando i suoi principi basilari, le sue caratteristiche differenziatrici di linguaggio rispetto alle altre arti. In questo stesso momento è caduto ogni vincolo per il regista-artista: immagine, suono e parola, musica e scenografia sono elementi singolarmente — per cosí dire — scaduti di valore; tutti posti su uno stesso piano come strumenti, suscettibili di egual uso, potenzialmente della stessa efficacia e passibili dello stesso sviluppo. La preponderanza dell'uno o dell'altro elemento è di esclusivo arbitrio del regista, che ne risponde solo in quanto l'abbia usato ai fini dell'espressione artistica, la quale, a sua volta, va giudicata come tale, al di fuori d'ogni schema preconcetto.

La scomposizione di questi elementi, in sede critica, darà le caratteristiche del regista-artista e della sua opera; rifletterà la personalità del creatore. Ma l'accertamento che il regista-artista ha dato maggiore importanza, ad esempio, alla parola piuttosto che all'immagine, non può nel modo piú assoluto inficiare a priori la validità artistica del film, qualora tale validità sia riconoscibile per le emozioni estetiche che suscita e suggerisce.

Altrimenti succede — come si è verificato a suo tempo — che si giudica La foresta pietrificata *null'altro che " un insieme di parole ". O — il che è lo stesso — che* Scarface *non può piú aspirare al titolo di opera d'arte perché superato nella tecnica.*

Riconoscere e comprendere l'opera cinematografica è una questione di capacità e di sensibilità (nonché di studio), né piú e né meno di come si verifica per la letteratura, la pittura e la musica. L'apprezzamento maggiore o minore dell'opera è una questione di tendenza: si può preferire la poesia o la prosa, il film molto parlato o parlato di meno o affatto.

Ma approfondire la distinzione, come ancora si usa fare, fino a negare in assoluto la compiutezza artistica di quei film nei quali (come, appunto, in Amleto*) il parlato abbia una precipua importanza, significa stabilire dei limiti alle esigenze espressive dell'artista nello ambito stesso dei mezzi particolari messi a disposizione dalla specifica manifestazione artistica: cioè, in pratica, ridurre il valore del fatto filmico fino a porlo proprio nel campo della non-arte.*

Lorenzo Quaglietti

Documenti

I film italiani nella polemica parlamentare

Sul settimanale Vie nuove, *n. 45, l'on. Emilio Sereni, prendendo lo spunto dalla recente programmazione di* Anni difficili, *criticava certi orientamenti cinematografici in Italia. Altri giornali trattavano lo stesso argomento, e successivamente veniva presentata alle Camere una interrogazione di varî deputati circa la disciplina della organizzazione cinematografica nazionale. Il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, on. Giulio Andreotti, ha così risposto agli interroganti, in data 27 novembre u.s.:*

La interrogazione di cui si parla fu presentata all'indomani di una pubblicazione comparsa su un giornale romano del pomeriggio, il «Momento Sera», che prendendo lo spunto da un film — *Anni difficili* — chiedeva l'intervento dei poteri pubblici, per disciplinare e rivedere da capo tutto l'orientamento della cinematografia nazionale. E' vero che successivamente il Senatore Persico, che era stato uno dei firmatari dell'interrogazione, chiariva, in una breve intervista ad un giornale, che il film in oggetto era stato soltanto una occasione di importanza non sostanziale. Ma perché sono sorte proprio su questo film grossissime polemiche non soltanto nel campo della critica cinematografica, ma anche con interventi di autorevoli personalità politiche, di numerosa stampa anche non tecnica, non qualificata, credo che sia necessario dire che è assolutamente fuori luogo l'affermazione che questo film offenda la dignità nazionale o qualche cosa di simile. Il film è una esposizione (che qui non ci interessa di valutare da un punto di vista tecnico artistico) di situazioni comuni e di stati d'animo, fatta con un senso notevole di misura e con una mano molto leggera.

E' la storia di un povero diavolo che fa le spese di tutti i rivolgimenti politici: purtroppo questa è una realtà che tanti italiani hanno conosciuto, e forse raramente capita, come di fronte a questo film, che ognuno, fascista, antifascista, o a-fascista che sia, senta qualcosa che è stata una propria esperienza personale.

Qui sorge il quesito: che cosa diranno all'estero?

Io vorrei che ci si fermasse un secondo a pensare che ogni film non ha la pretesa di fare la storia di un periodo o di essere un documentario; il film, anche quando parte da alcuni fatti realmente avvenuti o li inserisce, come non può non farlo, in un determinato ambiente e momento storico, ha però tutti gli elementi della fantasia, della genialità di invenzione, del contorno di colore che è una cosa profondamente diversa da quello che è il puro documentario, che invece vuole essere una rappresentazione di avvenimenti piú o meno solenni, ma comunque di risonanza pubblica ed inseriti nella storia o nella cronaca di una collettività.

Quindi, non dobbiamo (come nessuno si sognerebbe di dire che all'estero possano dare un giudizio sulla situazione italiana o sull'orientamento psicologico del nostro Paese partendo da un romanzo o partendo da una composizione letteraria) non dobbiamo, di fronte ad un film, sopravvalutarne l'importanza sotto un simile punto di vista. Va poi soggiunto che c'è un pericolo, che qualche volta cioè si porti maggiore attenzione ai modi di impedire che si parli di noi in un determinato senso, piuttosto che ai modi di procurare che le cause per cui certi fatti avvengono, o sono avvenuti, non abbiano ad essere piú attuali o comunque passibili di conseguenze operative: questa è una mentalità che spesso noi abbiamo. Ma noi dobbiamo invertire l'ordine di importanza, dobbiamo prima preoccuparci di sanare delle situazioni, di impedire che certi presupposti possano mettere in

atto conseguenze cattive e poi preoccuparci di quel che diranno all'estero. Dobbiamo essere dei tutori molto severi della dignità nazionale: ma lo saremo con tanto maggiore convinzione se questa dignità nazionale non sarà passibile di discussione nella sua effettiva realtà, qui nel nostro Paese. Io so bene che ci sono stati nell'immediato dopoguerra alcuni film i quali, non avendo neppure un livello artistico che giustificasse, se mai, in qualche modo certe loro arditezze di contenuto, non hanno fatto del bene, non direi tanto all'Italia, ma alla cinematografia italiana. C'è stato un indugiare su alcuni motivi — per esempio il motivo di *Tombolo* — che certamente non rappresentano cose degne dalle quali poter prendere argomento per farne un possibile specchio degli elementi artistici di un'eventuale nostra propaganda all'estero. Ma non si può ignorare o trascurare un fatto ormai universalmente acquisito: il sorgere cioè di una scuola che si chiama del «neoverismo cinematografico» che pur con le difficoltà iniziali, pur con tutte le qualità accessorie che non integralmente possono essere accolte e che forse neppure sono definitive, ha portato il nostro Paese in questo campo ad affermarsi con una formula e con una caratteristica che sono veramente oggi, nel campo della cinematografia internazionale, valutate anche dagli ambienti che da un punto di vista tecnico ed artistico sono di piú difficile gusto. C'è oggi questa conquistata formula generale e non dobbiamo noi — non sarebbe neppure qui il posto adatto, né ne avremmo il tempo — fermarci a guardare tutti i particolari concreti di come questa formula si incarna nei film o nei film trova il superamento di formule tradizionali, in un avvicinarsi a ciò che veramente è, e alle cose come veramente si presentano, con un contenuto di bontà naturale che non possono non avere. Ho detto prima che ci sono stati degli eccessi, ci sono stati dei film che veramente non hanno fatto del bene, prima ancora che all'estero, entro il territorio nazionale. Ma questo, purtroppo, credo che vada inserito in quel bilancio dell'immediato dopoguerra che non soltanto — magari fosse stato cosí! — nel settore della cinematografia e dello spettacolo, ha avuto dei fenomeni transitori con parecchie punte dolorose. Direi che spesso è stata questione proprio di saper rendere un qualche cosa che, su questi elementi base, avesse una determinata vitalità artistica, perché allora veniva quasi ad assumere, necessariamente, anche un contenuto spirituale. Potremmo fare degli esempi: sugli stessi argomenti, sugli stessi soggetti, possono farsi dei film profondamente diversi: fra *Tombolo* e *Senza pietà*, per portare un caso concreto, c'è, mi pare, un abisso, pur avendo, i due film, come sfondo lo stesso argomento.

Debbo aggiungere che questa produzione italiana nella manifestazione internazionale di Venezia, che ha avuto una grandissima portata mondiale, ha veramente ben figurato: noi abbiamo avuto, per la prima volta, delle autorevoli critiche assai favorevoli, anche in ambienti che, sino a questo momento, erano stati ostili alla nostra cinematografia.

Nella interrogazione si dice, forse con parole degnissime nella loro ispirazione, ma eccessivamente severe nella loro formulazione: perché lo Stato non interviene maggiormente? Ora, dobbiamo stare attenti, perché un intervento dello Stato, a parte il fatto che forse si inserirebbe male nel quadro costituzionale che attualmente regge la nostra Nazione, potrebbe fors'anche mortificare in qualche modo le iniziative artistiche e produttive dei privati, senza con questo conseguire un beneficio di ordine morale, direi di ordine civile, nel senso che è inteso nella interrogazione.

Io sono d'accordo nella necessità di essere molto severi quando si tratti di difendere i principi di moralità che sono tra l'altro un patrimonio comune del nostro Paese, anche se si vengono — talvolta — a verificare delle conseguenze spiacevoli, in campo economico, per quelle determinate imprese che si sono lanciate in certe male impostate iniziative. Noi, quando si tratta di difendere, nella sua doverosa tutela, la moralità nel senso vero e nobile di questo concetto, naturalmente non possiamo transigere. E direi che in questo campo c'è una concordia proprio delle stesse categorie interessate. Ma vorrei aggiungere che non basta un'eventuale azione di censura: direi che la censura è un po' come la pena, è un rimedio estremo, anche però non sana le cause che hanno determinato il fatto che si viene a colpire. Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima e nello stesso tempo attraente, che può degnamente inserirsi nella corrente che

prima ho ricordato, della nuova scuola italiana, che fa onore alla nostra cinematografia e che all'estero ci viene invidiata, sicché a noi spetta valorizzarla, tendendo a che questa formula rappresenti un qualcosa che abbia anche — e può averlo — un significato spirituale.

Dato che stamane si è qui accennato a questa materia, debbo dire che c'è una preoccupazione di ordine generale, nel campo della cinematografia, perché noi, rispetto al numero dei film prodotti, sia negli anni anteguerra, sia nel dopoguerra, oggi ci troviamo molto al di sotto.

Il Senato avrà occasione di discutere piú ampiamente questo argomento tra pochi giorni, poiché sarà presentato un provvedimento di legge che in qualche modo, senza oneri per le pubbliche finanze, viene incontro a questa esigenza di rinascita della nostra cinematografia.

In tutto l'anno in corso, noi abbiamo prodotto solo quarantasei films italiani, cifra che è veramente troppo bassa perché si possa resistere alla pressione internazionale. Di fronte a questa cifra non incoraggiante, c'è però una constatazione da fare: la prima è quella che il film italiano è oggi fortemente richiesto all'estero; indipendentemente dagli ordinamenti politici e dalle tendenze particolari dei diversi Stati, c'è una richiesta come non c'è mai stata. E chi avesse voglia di guardare, mese per mese, quali e quanti film italiani vengono oggi programmati nelle sale delle diverse parti del mondo, avrebbe davanti una statistica veramente confortevole. Questa richiesta deve spingerci a fare in modo che questa crisi, legata particolarmente alla deficienza del credito cinematografico, possa essere il piú rapidamente possibile superata.

Credo che gli Onorevoli interroganti e anche gli altri onorevoli senatori, possano essere d'accordo su questo principio base: di fare in modo che la nostra cinematografia si affermi, si sviluppi senza che davvero con questo si comprometta il prestigio della nostra Nazione.

Mi permetterò a questo proposito di citare un significativo esempio americano: chi ha visto il film *Lo Stato dell'Unione*, programmato in America proprio alla vigilia delle elezioni (una critica profonda a tutto quello che era il sistema dell'organizzazione dei partiti e all'organizzazione elettorale in U.S.A.) può avere avuto una prova di quello che deve essere un largo tratto, una larghissima sfera di libertà lasciata alla fantasia, alla genialità proprie della cinematografia. In questo campo certamente gli interessi italiani sono stati — salvo la parentesi dell'immediato dopoguerra, con qualche stonatura che prima ho ricordato — tutelati, e credo che lo saranno, se continuiamo sulla strada che è stata intrapresa, anche per l'avvenire.

Giulio Andreotti

I libri

VEN. VISHNIEVSKIJ: *Khudojestvennie film dorevoluzionnii Rassia,* Goskinoisdat, Moskva, 1945.

Questa pubblicazione filologica, dovuta alle cure del Prof. Vishnievskij della « Sezione Cineteca » del VGIK, l'Istituto Cinematografico di Mosca, e relativa, come dice il titolo, ai film « artistici » (vale a dire, secondo la terminologia sovietica, lungometraggi a soggetto) della Russia prerivoluzionaria, è certamente, in ordine di tempo, la prima opera del genere che sia comparsa. Difatti, sono piú recenti i lavori filologici inglesi, francesi e italiani.

I film " artistici " della Russia prerivoluzionaria è un lungo e accurato elenco di tutti i film che vennero prodotti in Russia, dal 1907 al 1917. Di ogni film sono annotati i dati tecnici: soggettista, scenografo, operatore, regista, interpreti, metraggio e, quasi sempre, la data della prima proiezione, seguiti da un breve commento esplicativo, o da una succinta nota integrativa. Noi, naturalmente, non siamo menomamente in grado di controllare l'esattezza delle date, delle « schede » tecniche, ma, dinnanzi alla mole del volume, vien fatto di pensare che si tratti di un lavoro assai vicino alla completezza. Il Vishnievskij elenca 1739 film a soggetto, 238 « cinedeclamazioni » e 37 film « con accompagnamento fonografico ».

Ora, se si pensa che in genere la storiografia ha sempre trattato il cinema russo prerivoluzionario in poche righe, o al massimo poche pagine, appare evidente come il libro di Vishnievskij ponga le premesse ad una revisione di tali atteggiamenti. Questa revisione non si effettuerà certamente su basi quantitative; sarà, anzitutto, filologica; ma specialmente si dovrà basare sulla ricchezza di temi e di iniziative che traspare dal panorama complessivo del cinema russo prerivoluzionario.

Nella sua nota introduttiva, l'autore sottolinea il fatto che un'alta percentuale della produzione russa prerivoluzionaria è occupata da riduzioni di opere della letteratura classica. Infatti, numerose sono le trasposizioni da Pushkin, Liermentov, Gogol, Krilov, Tolstoi, Turgenev, Goncharov, Dostoevskij, Nekhassov, Ostrovskij, Cekhov e Gorkij. Per quanto riguarda i classici della letteratura mondiale, frequenti sono i nomi di Molière, Balzac, Dickens, Maupassant, Zola, Ibsen, Tennyson, Daudet, Andersen, Oscar Wilde; e altrettanto frequenti i nomi di scrittori o drammaturghi e commediografi contemporanei, da Andreijev a Kuprin. Questo fatto indica, presso i produttori russi prerivoluzionari (Drankov, Khanzhionkov, Ermolev, ecc.), una certa inclinazione ai temi culturali, ad una cinematografia non banale e strettamente commercia-

le. Naturalmente, anche il cinema russo prerivoluzionario è, nelle sue grandi linee, simile a quello, a lui contemporaneo, degli altri paesi europei: ha il suo filone borghese-boulevardier, con le sue grandi *stars,* V. V. Maksimov e Vera Kholodnaia; ha i suoi *serials,* le commedie, i film polizieschi, i film comici; ha il suo filone fiabesco. Ma da questo quadro prevedibile, dalle innumerevoli limitazioni, si stacca questa massa di film seriamente impostati, pieni di ricerche tecniche, di caratteristiche specifiche. Dal suo primo film (*Boris Godunov,* del 1907, da Pushkin, prodotto da Drankov e diretto da I. Shuvalov per una lunghezza di 285 metri, interpretato da G. Martini, Loranskaia, Khovanski e Makarov) al piú importante tra quelli realizzati nel 1917, *Padre Sergio* di I. Protozanov, da Tolstoi, vi è la linea coerente di uno sviluppo originale ed autonomo. Coi piú importanti film di Goncharov, Petr Chardinin, Protozanov, siamo alla presenza di una ben definita scuola che occupa un suo posto di rilievo nella storia del cinema mondiale, e i cui prolungamenti sono rintracciabili anche nel cinema sovietico. Elemento tipico di questa scuola è l'affrontare soggetti letterari, curare al massimo l'ambientazione, la composizione figurativa e plastica delle immagini, ispirare la recitazione degli attori ai dettami del « realismo psicologico » del Teatro d'Arte di Mosca. Elementi consimili si possono rintracciare con facilità in tutto un settore del cinema sovietico, anche quello piú recente. Basti pensare al cinema teatraleggiante e stanislavskiano di Petrov.

Ora, se è indubbio che il « cinema cinematografico » è stato in massima parte inventato dai registi sovietici della prima scuola, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kuleshov, pare altrettanto evidente che nel settore « cinema letterario-figurativo » i cineasti russi prerivoluzionari abbiano raggiunto alcuni risultati assai apprezzabili, soprattutto in tal senso, si dovrebbe orientare la revisione cui si accennava poc'anzi, tenendo nella giusta considerazione l'opera di un attore come Moszhiukin, per troppo tempo ridotto dai critici e dagli storici al poco invidiabile rango di « Tyrone Power della situazione ». Gran divo alla moda, l'interprete di *Nikolai Stavrogin,* di *La dama di picche,* di *Padre Sergio?* Se effettivamente *questo* Mozhiukin (non ci riferiamo al Mozhiukin limitato, umiliato, declassato dal cinema francese) era un « gran divo alla moda », allora vuol dire che il livello di tale moda era assai alto, e perlomeno invidiabile.

Un'altra caratteristica ancora contraddistingue il cinema russo prerivoluzionario da quello degli altri paesi europei: il suo filone popolaresco, regionale, folkloristico. Numerosi sono infatti i film basati su leggende, su fiabe popolari, ispirati a canzoni popolari. Anche qui si delineano i tratti di un genere particolare, profondamente legato alle condizioni russe. Di questo fenomeno già ci eravamo accorti alcuni anni fa, quando M. A. Prolo aveva corredato, su un vecchio numero di *Cinema,* di interessanti fotografie, un articolo sull'operatore e regista Vitrotti, che aveva lavorato nel cinema russo prerivoluzionario.

Nonostante i tentativi dei cineasti piú seri e dei produttori piú avveduti, nei suoi ultimi anni il cinema russo prerivoluzionario era giun-

to all'inflazione quantitativa e al logoramento artistico. Ora, le opere improntate a maturità culturale e serietà artistica a malapena si distaccavano da un fiume limaccioso di produzioni banali e volgari, davvero né migliori né peggiori di quelle francesi o italiane dell'epoca. Fu questa situazione involutiva e decadente che venne rotta dalla Rivoluzione d'Ottobre e dalla nascita del cinema sovietico. Ma se numerosi furono i registi, i tecnici e gli attori che vollero seguire all'estero Ermolzhev e Khanzhonkov, altrettanto numerosi furono i registi, i tecnici e gli attori che rimasero in patria e poterono sviluppare la loro personalità col cinema sovietico, stabilendo cosí una certa linea di continuità tra il cinema russo prerivoluzionario e quello sovietico. Si possono ricordare, tra i piú noti, i registi Bek-Nazarov, Balliusk, Daronin, Zheliabuiski, Ivanov-Gai, Mikhin, Panteleev, Perestiani, Chardinin, Gardin, Rasumny, Preobrazhenskaia, Taric, Chaikovskij e Turkhin; gli operatori Giber e Levitzki; e l'attrice Khokhlova, che in seguito diventò la principale attrice dello «Studio Kuleshov».

Glauco Viazzi

THEODORE HUFF: *An Index To the Films of Murnau, Special Supplement to* Sight and Sound, Index Series n. 15, 1948.

Bisognerebbe ricordare tutti questi Index che *Sight and Sound* offre regolarmente ai propri lettori e i quali, compilati dai migliori specialisti, fra cui eccelle Theodore Huff per una particolare alacrità in tale lavoro specializzato, costituiscono la base per ogni preciso riferimento all'opera di illustri autori cinematografici (Chaplin e Lubitsch, ad es.), autori cui lo stesso Huff ha dedicato consimili repertori.

Quest'ultima, è stata una fatica particolarmente disagevole, per il materiale scompleto tenuto a disposizione; ma gli elementi che T. Huff ha raccolto e presentato ai lettori di *Sight and Sound* costituiscono già un contributo oltremodo soddisfacente, su cui potrà a suo tempo dare il lettore tedesco un giudizio definitivo. L'opera di Murnau è difficile ad analizzarsi anche avendola tutta sott'occhio: da quel « satanismo » tipicamente germanico che è nel *Vampiro*, in *Satanas* e in altri « *horror* »-*films* (*Phantom*), dalle interpretazioni di *Tartufo* e *Faust*, dalla cupa forza narrativa di *Ultimo uomo*, alla purezza di quello stupendo *Tristano e Isotta* polinesiano che è *Tabú*. La civiltà di questo artista, la sua importanza nella evoluzione della cinematografia e nel mondo delle opere artistiche, è fuori d'ogni discussione. Furono suoi scenaristi, Galeen, Carl Mayer, Thea Von Harbou, Hans von Twardowski, cioè i Prévert o gli Zavattini del piú fiorente periodo del film tedesco. L'allineamento dei loro nomi accanto a Murnau, come stanno anche vicini a Lang, Lupu Pick, Wiene, chiarisce la formazione e il significato unitario di quella che possiamo ormai considerare come una delle piú importanti « scuole » o « correnti » del cinema mondiale.

Mario Verdone

I film

Gentlemen's Agreement
(Barriera invisibile)

Origine: U. S. America, 1947 - *Produzione e distribuzione*: Twentieth Century Fox - *Regía di* Elia Kazan - *Produttore*: Darryl F. Zanuck - *Sceneggiatura di* Moss Hart, *basata sul romanzo omonimo di* Laura Z. Hobson - *Fotografia di* Arthur Miller - *Musica di* Alfred Newman - *Attori*: Gregory Peck, Dorothy Mc Guire, John Garfield, Celeste Holm, Anne Revere, June Havoc, Albert Dekker, Jane Wyatt, Dean Stockwell, Sam Jaffe.

Elia Kazan è, tra i registi della recente generazione americana, quello che, insieme con Dmytryk, ha piú cose da dire e serba piú stretto il contatto con la realtà del paese in cui vive e con i problemi umani e sociali che esso presenta. Il suo è un cinema «problematico» (basti pensare a *Boomerang*) e un cinema che si accosta, con talora sorprendente immediatezza, ad una quotidiana verità, poeticamente rivissuta (*A Tree Grows in Brooklyn*). Pure, il suo cammino è discontinuo e soggetto a pericolosi sbandamenti.

Come esordio, *A Tree Grows in Brooklin* (1944) appare indiscutibilmente probante: al di là di qualche residua scoria di origine teatrale, dovuta alla ricca esperienza scenica del regista, al di là di certa commozione un po' dolciastra, il film è importante, non foss'altro per il coraggio con cui la *camera* (intelligentemente guidata; pensate alla *gru* nel cortile) esce a cogliere nella strada l'atmosfera di un quartiere, il clima in cui i protagonisti vivevano il loro dramma.

Ma *The Sea of Grass* (1946) rappresenta un passo indietro, un inserimento del regista entro gli schemi, sia pur non del tutto ovvii, di una produzione anonima e insincera.

Boomerang (1947) segna un nuovo punto all'attivo, con il suo accento polemico, con il suo stile teso e incisivo.

Con questo *Gentlemen's Agreement*, insignito di alcuni «Oscar», tra cui quelli per il miglior film e per la miglior regía, Kazan ha fallito un'eccellente occasione. Il problema proposto è tra i piú interessanti e, chi pensi al consueto conformismo di Hollywood, audaci: è quello delle discriminazioni razziali, che pongono tacitamente al bando negli Stati Uniti, gli ebrei rispetto a gran parte della società, degli stessi impieghi, etc. Un richiamo ad un esempio recente, *Crossfire*, appare d'obbligo: ma mentre qui si tratta di un'opera coraggiosa, spietata, oltre che cinematograficamente esemplare, là ci si trova di fronte ad un'evidente titubanza ad osare, probabilmente in seguito a qualche imposizione del produttore. La denuncia dell'esistenza di simili pregiudizi in un paese di profonda struttura democratica costituisce di per sé un elemento del massimo interesse. Ma il problema è soltanto enunciato, non è posto in termini precisi e perentori: il film dà un po' l'impressione di essere scarsamente persuasivo, di sostenere la sua tesi «progressista» allo stesso modo in cui potrebbe, indifferentemente, sostenere quella opposta (mi sembra che, riferita a *Gentlemen's Agreement*, quest'ultima osservazione sia assai piú esatta che non riferita al *Processo* di Pabst, come è stato fatto da qualcuno). Kazan non si è sentito, o non ha potuto, andare a fondo. Pure, il dato iniziale, il giornalista che si finge ebreo per potersi piú direttamene documentare sul problema e subisce, anche nell'ambito della propria vita privata, le ripercussioni del suo gesto, era suscettibile di ben altri sviluppi. Difetto anzitutto di una sceneggiatura che rimane in superficie e che si affida prevalentemente alla verbosità del dialogo, non rinunciando neppure alla convenzione del lieto fine. Si tratta, quindi, di un'opera coraggio-

sa solo in apparenza, la quale reca continui segni di ossequio alla produzione corrente. Anche il linguaggio espressivo del regista è qui singolarmente sommario e costretto entro schemi che rivelano troppo da vicino le origini teatrali della sua esperienza.

Al di sopra di un generico decoro, di una pulita correttezza, si solleva l'interpretazione di Gregory Peck, di Celeste Holm, ma soprattutto di Dorothy McGuire, che ha dato alla figura della moglie una melanconia appassionata, con esemplare sobrietà di mezzi.

g.c.c.

Duello al sole

Origine: U.S.A., 1946 - *Produz.*: Selznick International - *Regía di* King Vidor - *Soggetto basato sul romanzo omonimo di* Niven Busch - *Sceneggiatura di* David O. Selznick e Olivier H. P. Garrett - *Fotografia di* Lee Garmes, Hal Rossom, Ray Rennahan - *Direttore del technicolor*: Natalie Kalmus - *Scenografia di* James Basevi - *Costumi di* Walter Plunkett - *Musica di* Dimitri Tiomkin - *Attori*: Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Herbert Marshall, Lillian Gish, Walter Huston, Charles Bickford, Tilly Losch, Griff Barnett.

Duello al sole, realizzato nel 1946 dal produttore David O. Selznick, è uno dei pochi film che ci giungono ormai dagli Stati Uniti per i quali vale la pena, in questa sede, di dilungarsi in un giudizio puntualizzato e circostanziato. Un altro fatto ci induce peraltro a considerare quest'opera come un punto fermo di tutto il processo ultimo del film americano: *Duello al sole* porta infatti la firma di King Vidor, uno dei maggiori creatori del cinema d'oltre Oceano, l'erede piú autorizzato di Griffith e, con John Ford, l'interprete piú vivo, soprattutto con l'epopea «western», di un grande popolo in cammino, di una società che si è fatta in grazia dei suoi pionieri indomiti e di una fantasiosa iniziativa privata, che ha creato città, industrie e risorse colossali, l'interprete, infine, del secolo liberale di Lincoln e di Roosevelt. Fu con l'apporto di registi come King Vidor che il cinema americano, (approfittando dello sbandamento ideologico e finanziario del cinema italiano e in parte della crisi interna del cinema francese), conquistò nell'altro dopoguerra i mercati europei e stabilí quel primato commerciale che permise ai suoi registi di lavorare in un clima favorevole ai tentativi artistici. Hollywood nasce come industria seriamente attrezzata, ma nello stesso tempo si impone al mondo perché parla sullo schermo un linguaggio nuovo, diretto, di facile comunicativa. E' in questo periodo che King Vidor dirige *La grande parata* (1925), *La folla* (1928), *Allelujah!* (1929). In seguito, il cinema americano inizia il suo cammino in decadenza, subendo gli scacchi di un'involuzione che man mano s'aggrava. King Vidor, come molti suoi colleghi, è costretto a venire a patti con gli industriali e il compromesso si avverte in non poche delle sue opere. Nel 1934 egli dirige *Nostro pane quotidiano*, nel 1936 *I cavalieri del Texas* e nel 1937 *Amore sublime*: un Vidor ancora potente, dal linguaggio narrativo inconfondibile; ma sono già chiari i segni del suo progressivo abbandono all'ispirazione piú genuina. Il suo mondo poetico lo portava a realizzare opere scarne dove sentimenti semplici e atmosfere psicologiche collettive finivano col cozzare duramente con le leggi ferree della società capitalista. Dal 1938 fino ad oggi Vidor ha diretto molti altri film, fra cui *The Citadel* (1938), *Northwest Passage* (1940), *Comrade X* (1940), *An American Romance* (1944), *H. M. Pulham, Esq.* (1944), e *A Miracle Can Happen* (1947), di cui soltanto alcuni presentati sui nostri schermi. *Duello al sole* rappresenta infine un compromesso ancora piú evidente, giacché il film porta la sua firma, ma vi hanno collaborato altri registi i cui nomi, del resto, compaiono (in parte) nelle didascalie del film, come «registi delle scene minori» (William Dieterle, Otto Brower, Reaves Eason) o come «consulenti tecnici» (W. Cameron Menzies, Chester Franklin, Josef von Sternberg). In conclusione, e per portare a termine questo discorso introduttivo, *Duello al sole* appare un'opera scaturita non tanto da un'esigenza artistica, quanto dalla mentalità grossolana e «commerciale» del suo produttore David O. Selznick, che pertanto appare il responsabile a cui imputare gli

errori davvero notevoli del film. (Ma questa considerazione, come è ovvio, non scagiona affatto King Vidor dall'aver firmato come regista il film). Abbiamo detto, all'inizio, che *Duello al sole* poteva essere considerato un punto fermo nel processo ultimo del cinema americano. E' precisamente ciò che ci rimaneva da dire: l'odierno cinema americano, persa e miseramente abbandonata la giovanile penetratività di una volta, appare sempre piú guidato da quelle leggi ferree e grette create su misura dal finanziere di Park Avenue. E se da Park Avenue, non so per quali vie segrete, giungono ad Hollywood ordini perentori, d'altra parte soggettisti e sceneggiatori sembrano oberati e intristiti, lavorano senza fantasia e senza slancio, e non sanno discostarsi da quei quattro o cinque temi obbligati sui quali si rigirano con sempre maggiore affanno. Qui non c'interessa di stabilire le responsabilità « ideologiche » di questa decadenza; ci preme piuttosto rilevare come *Duello al sole* appaia un punto di confluenza della crisi che attanaglia il cinema di Hollywood, giacché le esigenze commerciali del signor Selznick hanno scoperto e messo a nudo, il grave stato attuale dei cervelli di Hollywood e la mancanza di inventiva che fa difetto al cinema americano. Sceneggiatore ufficiale di *Duello al sole*, è, con Olivier H. P. Garrett, lo stesso Selznick, e, d'altra parte, non va dimenticato che il tema di questo film era davvero « tradizionale » e quanto di piú « americano » si poteva scovare. In poco piú di venti anni il cinema statunitense sembra caduto ad un basso livello di commercialismo, salvo i rari, i sempre piú rari film di impegno artistico che del resto appaiono frutto di iniziative tutt'altro che ufficiali.

Tema caro al cinema americano di ieri quello di *Duello al sole*, e caro anche all'anziano Vidor, che altre volte aveva svolto da par suo argomenti simili. L'ambiente è una fattoria del Texas, e i personaggi, caricati di una violenza non giustificata, sono bianchi e indiani, pionieri e cow-boys, buoni e cattivi, violenti e timidi: tutte figure ampiamente tratteggiate dal vecchio cinema americano. Tra tutti i personaggi, si stacca quello di Pearl, la giovane india che con la sua sensualità nativa e morbosa porta lo scompiglio nella famiglia del senatore « latifondista » Mc Canles. Ma questo personaggio cosí affascinante, seppure non inedito, finisce per non agire mai per impulsi propri, ma appare guidato da una meccanica esteriore che ne paralizza tutti i movimenti psicologici. La grande deficienza del film si riscontra soprattutto nella mancanza di fantasia nel creare i fatti, le azioni che servano di giustificazione e di scarica alla forte dinamica del personaggio. Sommaria e presa in prestito da una letteratura deteriore appare, per esempio, la breve introduzione del film, nella quale sono presentati i genitori di Pearl. Cosí il tentativo di creare elementi drammatici e psicologicamente determinanti si frantuma in una serie di azioni slegate e mal coordinate: né valgono a rialzare il tono della narrazione le sequenze piú riuscite del film. Fra le quali vanno ricordate la cavalcata dei cow-boys per fermare l'avanzata della linea ferroviaria nelle tenute del senatore, la scena in cui Lewt doma il cavallo, il ritorno nella casa paterna del figliuol prodigo Jesse. Il colore, che nelle intenzioni degli autori doveva fornire, con il suo tono rossastro, un sottofondo descrittivo e figurativo, è usato con un cattivo gusto eccezionale e con dosi eccessive e mal distribuite. In questo modo, lo squilibrio della narrazione risulta lampante e lo stile della regía non riesce mai a raggiungere un ritmo dell'immagine e nell'immagine: cosí come del tutto inesistente appare il compito di coordinatore della materia riservato evidentemente a King Vidor. Insomma, un'opera mancata sul piano artistico e probabilmente difettosa anche da un punto di vista spettacolare. Un mastodontico polpettone nel quale l'ambizione di un produttore sembra aver irrimediabilmente cozzato con il suo gusto deteriore e la pretesa malcelata di far quattrini e molto rumore. Poco importa, d'altra parte, che il film sia stato censurato e tagliato: su un corpo inanimato il coltello non ferisce. Diremo, per ultimo, che la scena del famoso duello finale, nella quale dovrebbero fondersi sensualità e odio, appare sacrificata e del tutto priva di mordente.

Il cosiddetto « sforzo produttivo » ha regalato al film una folta schiera di illustri interpreti, tutti piú o meno in cerca di una grande occasione per far valere le loro indiscutibili doti recitative. Sbaglio di giudizio: giacché tutti

costoro, armati di un nome altisonante e di un consumato mestiere, peccano in questo film di presunzione: ma è forse superfluo aggiungere che ad essi va riversata soltanto una minima parte di colpa. Jennifer Jones primeggia: i suoi mezzi espressivi sono notevoli, ma le sue doti fisiche sono eccessivamente forzate. Lionel Barrymore, Herbert Marshall, Lillian Gish, Walter Huston e Charles Bickford, sacrificati in ruoli retorici. Gregory Peck non adatto al personaggio e Joseph Cotten misurato ed efficace, aiutato com'è dal ruolo piú equilibrato e meno esagitato del film.

m. m.

Dumbo (l'elefante volante)

(*Dumbo*) *lungometraggio in Technicolor - Produzione*: Walt Disney - *Distribuzione*: R.K.O Radio Films, *basato su un racconto originale di* Helen Aberson e Harold Pearl - *adattamento di* Joe Grant *e* Dick Huemer - *direzione artistica*: Herb Ryman, Kendal O' Connor, Terrell Stapp, Al Zinnen, Ornest Nordli, Dick Helsey, Charles Payzant - *supervisione*: Ben Sharpsteen - *musiche di* Oliver Wallace *e* Frank Churchill - *disegnatori*: John Miller, Martin Provenson, John Walbridge, James Bodrero, Maurice Nobel, Elmer Plummer.

« *Dumbo* » è indubbiamente, fra i lungometraggi Walt Disney, il meno elaborato nel tratto e nel colore ed anche il meno estroso; è chiaramente un prodotto della *casa* o *scuola* Disney che dir si voglia: di Disney reca la *marca*, piú che il soccorso creativo. I principali personaggi — Dumbo, cuor semplice, il sorcio Timoteo furbesco ma pietoso e soccorrevole, la signora Giumbo — sono esattamente tratteggiati nella loro psicologia, con l'usuale processo di umanizzazione delle loro espressioni; ma tuttavia il disegno risulta assai elementare, il che è ben diverso da essenziale. Altri personaggi, come la Cicogna e il Corvo, non sono che la rivolgarizzazione di schemi già sfruttati e la locomotiva Casimiro che avrebbe potuto essere il personaggio piú bislacco (essa è anche fornita di un'ugola prodigiosa) non riesce invece ad enunciarsi compiutamente come tale e si perde per via. Anche i *gags* segnano qui una carenza davvero insolita e quelli che vi figurano sono ancorati per la piú a quella parte del corpo che collima col basso dorso, *gags* che trovano per contagio un piú facile sbocco alle risa di una poco smaliziata platea. E ancora: *Dumbo* è opera da rattenere le riserve anche della critica libera da preconcetti inizialmente estranei all'arte perché, oltretutto, Disney, o meglio la sua scuola, qui *fallisce il sogno!* Il sogno — che in opere come questa, congenitamente addotte alla piú sciolta fantasia, rappresenta l'estremo sfrenamento fantastico, ed è un ricorso pressoché immancabile — alimenta al contrario la sequenza meno felice e persino stucchevole, L'inventiva sembra raggelarsi di colpo, tutto vi è insulsamente gratuito, si cade addirittura nel disegno *recipiente,* ad unico tratto esterno, e nel colore — con sovrabbondanza di sgradevolissimi rosei — come uniforme *contenuto.* Tutto vi è abusivo, gratuito, niente è fantasticamente trasmutato, ma corrosivamente imposto. Per contro, trapassi positivamente ricordabili sono il bagnetto di Dumbo con la gioiosa scoperta dell'acqua (chi non ricorda la stupenda sequenza di *Bambi* allorché il cerbiatto conosce la pioggia?) e la trasformazione di Timoteo in « idea » nel sonno del principale del Circo; fra le compiute sequenze, quella della sorgente piramide degli elefanti e successivo franamento e, soprattutto, quella dell'impianto del circo sotto la pioggia.

La colonna sonora annovera alcune succose composizioni di Frank Churchill, l'autore degli spartiti di *Three Little Pigs* (1933) e *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) ed inoltre tre di Oliver Wallace, di cui « *When I See an Elephant Fly* » ci sembra la piú orecchiabile.

g. f. l.

Arriva John Doe!

(*Meet John Doe*) - *Origine*: U. S. America - *Produzione*: Capra-Warner Bros. - *Distrib. in Italia*: Scalera Film - *Produttore e Regista*: Frank Capra - *Soggetto di* Richard Connell *e* Robert Presnell - *Sceneggiatura di* Robert Riskin - *Fotografia di* George Barnes - *Scenografia di* Stephen Goosson - *Montaggio di* Daniel Mandell - *Effetti speciali di* Slavko Vorkapich - *Adattamenti musicali di* Dimitri Tiomkin -

Attori: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, James Gleason, Spring Byighton, Gene Lockhart.

La personalità di un regista si può rivelare, in un film, da elementi diversi, che possono riguardare a volte gli aspetti figurativi dell'opera, a volte invece il fatto, la trama stessa, e perciò la scelta di essa e quindi il modo di raccontarla. In questo secondo caso (non è detto che il regista debba essere egli stesso l'autore della vicenda: basta che abbia scelto il soggetto e lo abbia espresso figurativamente e ritmicamente in un modo piuttosto che in un altro) il regista riesce a volte ad essere, durante la realizzazione del film, quasi uno spettatore — il primo fra gli spettatori — dell'opera. Il discorso vale soprattutto per Frank Capra, che contrariamente, per esempio, a un Dreyer, a un von Sternberg, per citarne due fra i piú appariscenti, non bada tanto agli elementi del quadro, quanto al racconto e agli attori, limitandosi talora, ove il soggetto lo porti, a un racconto fiabesco, ma tenendo presenti le esigenze o le presupposte esigenze dello spettatore comune al quale riesce forse piú accessibile un discorso tutto detto, che un discorso trasfigurato in immagini, con specifici effetti scenografici o di illuminazione.

Se in Capra vi debbono essere immagini silenziose, queste saranno per lo piú costituite dai volti, in primo piano, dei suoi attori. E le espressioni cui ricorrerà saranno spesso le stesse. Il Gary Cooper di *Meet John Doe* (*Arriva John Doe!*), per esempio, non è sotto questo aspetto molto dissimile dal *Mister Deeds* di *E' arrivata la felicità*. L'uomo semplice, l'uomo comune, è il personaggio tipo di Capra.

Frank Capra non è un uomo politico e nemmeno un filosofo; e forse non pretende di essere né questo né quello. Gli piacciono i soggetti a sfondo cosiddetto sociale, nei quali si bandisce il programma che tutti gli uomini hanno da essere buoni e che bisogna stroncare la corruzione; e che alla fine, anche i cattivi, sono in fondo, burberi benefici.

Di personaggi siffatti è piena la letteratura, è pieno il teatro. E Capra attinge da questo e da quella i suoi motivi ed i suoi personaggi. Predilige alcuni attori, siano essi di primo piano o semplicemente caratteristi, che gli consentano di rappresentare tipi di bonaccioni sentimentali o di burberi. Pone fra questi e quelli una ragazza di buon senso, cui l'interesse economico, determinato del resto da sani principii di bontà, si alterna alle ragioni sentimentali che alla fine prevalgono, riuscendo nello stesso tempo a risolvere almeno in parte le situazioni economiche. Cosí in *Arriva John Doe!* Capra mette al centro della vicenda Gary Cooper, lo circonda con uno stuolo di caratteristi, da Edward Arnold a James Gleason, da Walter Brennan a Gene Lockhart, affida a Barbara Stanwyck, attrice le cui risorse conosce assai bene, per averla tra l'altro guidata nei suoi primi film, la parte di protagonista; e si vale ancora una volta del suo sceneggiatore prediletto, Robert Riskin, per stendere lo scenario e soprattutto il dialogo. Capra è stato ai suoi primi tempi del cinema, gag-man, ha diretto film comici, fra i muti, conosce perciò la tecnica narrativa di quei film, se ne vale sempre, mirando soltanto a tirare diritto nel racconto. Ma non sempre è avvantaggiato dalla scelta del soggetto. E pur non essendo un filosofo, come si diceva, gli piacciono peraltro gli spunti pseudo-filosofici e indugia in dialoghi, talvolta un po' lunghi, che fanno rimpiangere i «gags» di *Accadde una notte*.

I suoi intenti satirici, di critica sociale, si risolvono per lo piú in un bonario spettacolo, in cui si è portati piuttosto a considerare la perizia con cui conduce gli attori a compiacersi di certe sfumature di racconto, di interpretazione psicologica, ancorché si tratti di una psicologia non sempre approfondita. Le sue opere sotto un certo aspetto indurrebbero a pensare che si tratti, tra l'altro, di una documentazione di usi e costumi americani, e forse questo può essere vero. Ma ai discorsi filosofeggianti dei protagonisti, è forse preferibile la trovata di colui che non riesce a scrivere per intero il nome del direttore del giornale sulla porta a vetri, perché sempre disturbato da un nuovo incidente.

f. p.

Senza pietà

Origine: Italia, 1947 - *Produzione e distribuzione*: Lux Film - *Regia di* Alberto Lattuada - *Aiuto regista*: Federico Fellini - *Produttore*: Carlo Pon-

ti - *Soggetto di* Federico Fellini e Tullio Pinelli, *da un'idea di* Ettore M. Margadonna - *Seneggiatura di* Fellini, Lattuada *e* Pinelli - *Fotografia di* Aldo Tonti - *Musica di* Nino Rota - *Montaggio di* Mario Bonotti - *Attori*: Carla del Poggio, John Kitzmiller, Pierre Claudé, Folco Lulli, Giulietta Masina, Lando Muzio, Daniel Jones, Otello Fava, Romano Villi, Armando Libianchi, Max Lancia, Mario Perrone, Enza Giovine.

Pochi registi possiedono oggi, in Italia, il linguaggio espressivo delle immagini come Alberto Lattuada. Forse è proprio questo che finisce per nuocergli, facendolo passare, con sostanziale indifferenza, da un raffinato calligrafismo ad un esasperato realismo. Sono questi i due poli, attorno a cui ha essenzialmente ruotato la sua attività creativa, e felicemente iniziata sotto il segno di un pittoricismo letterario (*Giacomo l'idealista* 1943), nella scia di Soldati, dal quale — dopo un'opera con valore di tramite (*La freccia nel fianco*, 1943) — il regista giunse alla violenza documentaria e polemica del *Bandito* (1946). Ma Lattuada non intendeva, con questo film, avere scelto decisamente una strada, se l'anno successivo tornò ai compiacimenti formali di una pur pregevole ricostruzione ottocentesca (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947), per poi ricondursi con questo *Senza pietà* ai modi iniziati col *Bandito*, riinserendosi apertamente nella scia del cosí detto neo-realismo. Ora egli ha ultimato *Il mulino del Po*, dal romanzo di Bacchelli, che (senza voler anticipare un giudizio, impossibile prima di conoscere l'opera) rappresenta un nuovo richiamo ad illustri fonti letterarie.

Lattuada dovrà pur un giorno, nel suo stesso interesse, decidersi a scegliere. Come dovrà rivolgere una piú attenta cura al materiale narrativo con cui egli si pone al lavoro, alla sceneggiatura insomma. E' un peccato che un regista cosí preciso, cosí consapevole dei propri mezzi (anche se non del proprio mondo) sia destinato a tradurre in immagini scenari largamente, se pur variamente, manchevoli. L'*Episcopo* non presentava piú le falle, gli squilibri di racconto propri di *Giacomo l'idealista* come del *Bandito*: ma era psicologicamente irrisolto e generico. *Senza pietà*, pur con una certa saldezza strutturale, appare intriso di luoghi comuni. Vorrebbe essere un film coraggioso ed è, in fondo, un film timido. Sfiora il problema dei rapporti tra razze diverse, ma non vuole affrontarlo decisamente. Si limita a proclamare, con una punta di retorica (Lattuada già vi cadde, piú clamorosamente, nel *Bandito*), una solidarietà umana tra esseri di sangue diverso (qui una ragazza che le vicende del dopoguerra spingono alla prostituzione e un negro, divenuto, per gratitudine verso di lei, che lo ha aiutato nel pericolo, ladro e disertore dall'esercito americano), avvicinati dalla sventura e dalla ferocia dei propri simili. Ad un soggetto discutibile e, in certo senso, ritardatario, corrisponde una sceneggiatura che indulge spesso a motivi attinti dalla convenzione (il barone tedesco che fa il chiromante, il capitano sudamericano che si presta ai traffici loschi). Anche sotto questo aspetto il film si ricollega al *Bandito*, di cui costituisce un «pendant», come tentativo di cronaca cruda dei nostri tempi. Rispetto a quel film, però, pur non potendo vantare un brano dal ritmo che aveva la sequenza iniziale di esso, *Senza pietà* presenta, come dicevo, una maggiore coerenza narrativa. Si può dire anzi, senz'altro, che si tratta di un film ben raccontato, con un nerbo evidente, con un'andatura spesso sostenuta e rigorosa (dall'inizio — il salvataggio, sul treno in corsa, del negro da parte della ragazza—, al finale l'uccisione di questa, davanti alla chiesa, nella luce livida dell'alba, e la pazza corsa del camion fino al precipizio), con un'inserzione esatta delle figure umane in un paesaggio rivissuto con bruciante autenticità, grazie anche alla bella fotografia di Aldo Tonti.

Tra gli attori, particolarmente interessante Pierre Claudé, che ha riscattato, con la sua misura di attore, gli elementi convenzionali impliciti nel personaggio di un capobanda, impotente, il quale reagisce col delitto al complesso di inferiorità che lo domina. John Kitzmiller raggiunge una elementare sincerità, un animalesco candore. Carla del Poggio, posta alle prese con una parte non troppo conforme alla sua fisionomia di attrice, si difende, nel complesso, abbastanza lodevolmente.

g. c. c.

Formato ridotto

Il Terzo Festival di Salerno

Le piú recenti riduzioni in 16 mm di film spettacolari girati in formato normale presentate al Festival internazionale di Salerno hanno dimostrato che l'industria italiana non è rimasta completamente sorda alle proteste di chi osservava come tali riduzioni si riferissero per lo piú ad opere cinematografiche vecchie di qualche lustro. Il pubblico di Salerno (piú precisamente: gli spettatori accorsi a Salerno dai paesi vicini) ha potuto applaudire *Sciuscià* di Vittorio De Sica in una riduzione effettuata dalla Globus film — e, per essa, da Vittoriano Gerli, un pioniere del formato ridotto — la quale riduzione si può, nel complesso, considerare ben riuscita.

La colonna sonora appare persino migliorata rispetto all'originale (nessuno avrà dimenticato, credo, che arduo era il compito di chi voleva « afferrare » tutte le battute dello *Sciuscià* in 35 mm), mentre la fotografia ha conservato intatto il suo carattere piatto e nebuloso. Inoltre è da rilevare che la riduzione in 16 mm di *Sciuscià* costituisce un indubbio atto di coraggio e di fede nell'arte del film: la giuría per l'assegnazione dei premi ha tenuto il debito conto di questa circostanza, assegnando alla Globus la coppa in palio per il piú felice criterio di scelta nella riduzione di un film spettacolare rispondente ai fini dell'elevazione spirituale del pubblico.

Una riduzione tecnicamente ineccepibile è quella effettuata dalla Cinesedici per il film *Il cantante sconosciuto*. Si tratta di un lavoro alquanto recente, poverissimo nel contenuto e nella forma, e di scarso prestigio anche dal punto di vista strettamente commerciale. Senonché, come si diceva, la riduzione in 16 mm. è risultata assolutamente perfetta ed il film si è aggiudicata la coppa appunto per la migliore riduzione tecnica.

Per ottenere tale lusinghiero risultato, la Cinesedici ha fatto ricorso ad un procedimento diverso da quello abitualmente usato, e — quel che piú conta — costosissimo. Infatti il sistema normale di riduzione in 16 di un film girato in 35 mm. consiste nella riproduzione delle « copie » dal primo esemplare che si ottiene dall'edizione originale. Per *Il cantante sconosciuto*, invece, ciascuna copia è stata ottenuta direttamente dall'originale, sicché il procedimento di riduzione è stato ripetuto tante volte, quante copie si sono volute produrre. In realtà, come ognuno vede, un tale sistema porta a risultati eccellenti, ma provoca anche un sensibile aumento del costo di produzione e del periodo di lavorazione.

Al Festival di Salerno, sono stati proiettati numerosi altri film onestamente ridotti dal formato normale al 16 mm; nulla di interessante è da osservare al riguardo. Qualche parola può essere spesa per *Quattro passi fra le nuvole*, presentato fuori concorso dalla Filmitalia, una società di recentissima costituzione e che è la prima nel centromeridione ad occuparsi di produzione in 16 mm. Il film di Blasetti non ha perduto nulla nella riduzione. La fotografia si è conservata limpida e la colonna sonora non è peggiorata in intelligibilità.

Per quanto riguarda i film realizzati direttamente in 16 mm, sia *Giotto* che *Armonie botticelliane* diretti da Giorgio Walter Chili denunciano gravi incertezze e frammentarietà: soprattutto quest'ultimo (*Armonie botticelliane*) che suscita alla memoria una di quelle prodigiose lanterne magiche che formavano la nostra delizia, quando eravamo fanciulli. Infatti non un solo movimento di macchina è stato appropriatamente usato dal regista che ha finito per frantumare ogni sequenza in una successione senza senso di fotografie a colori. Il motivo « spettacolare » di un gruppo di ragazze che gettano fiori da un antico verone ci sembra usato senza una ragione precisa che non sia quella di giustificare visivamente

un lugubre coro femminile che accompagna lo svolgimento di tutto il breve film. Nel quale Chili vorrebbe forse assumere una posizione storico-critica nei confronti delle opere del Botticelli: però la frammentarietà di cui discorriamo ha impedito a tale posizione di manifestarsi.

Nell'altro lavoro, *Giotto*, il regista ha tentato invece la favola. Per essere piú chiari, diremo che la leggenda sulla vita e l'opera di Giotto è stata fedelmente seguita fin nei minimi particolari. A questo scopo è stato impiegato un certo numero di pessimi attori (i cui nomi è generoso tacere), affidando loro l'interpretazione dei vari personaggi della vicenda. Nella sequenza iniziale del film c'è persino una ieratica apparizione del Cimabue, paludato in modo assai ambiguo (qualcosa fra il maomettano e il buddista), la quale apparizione, con successivo cammino per la via della gloria, è fra quanto di piú grottesco il cinema ci abbia fatto conoscere. Per quanto riguarda la scelta coloristica, diremo che, in entrambi i lavori, ci è parsa pessima.

Assai buono è risultato un documentario dedicato all'isola di Grado dal Centro triestino di studi cinematografici e diretto da Tullio Mainardi. Il documentario, che ha avuto un diploma di merito, si intitola *L'isola d'oro* e intende stabilire un contrasto fra la miserrima vita dei pescatori e quella sovente orgiastica dei villeggianti. Naturalmente, non mancano in questo lavoro lacune ed ingenuità, alcune delle quali ultime assai notevoli (com'è della sovrimpressione delle gambe ben tornite di una bagnante su quelle stanche di un vecchio pescatore); tuttavia il film di Mainardi presenta un certo rigore formale ed una accorta scelta di inquadrature in esterni. I difetti, piú che altro, sono nel contenuto stesso del documentario: abbiamo avuto l'impressione che da questo film possano esserne ricavati due con tutta tranquillità. Le sequenze dedicate alla vita dei pescatori e quelle relative al «lusso» dei villeggianti non palesano alcun legame, eccettuato quello, assai tenue, del commento parlato.

Un diploma di merito è stato assegnato ad Antonio Pietrangeli e Gianni Boni, per il loro documentario scientifico *Vagotomia per ulcera duodenale*, opera assai degna che, solo per essere stata già presentata in altra occasione, non ha avuto riconoscimento maggiore.

Ma non possiamo non segnalare anche la meritevole attività del Cineclub Treviso che ha presentato al Festival di Salerno un suo breve documentario ispirato ad una novella di Luigi Pirandello: *Incontri al ponte*. La novella in questione è la stessa che ha fornito lo spunto per un altro documentario (sempre del Cineclub Treviso) realizzato nel 1942. L'attività di questi giovani è da segnalare soprattutto per la povertà di mezzi in cui essi lavorano. Il documentario proiettato a Salerno non fa sorgere molte discussioni: è il tipico lavoro di cineamatori che va giudicato per quel che promette. Vi affiorano qua e là reminiscenze delle scuole piú disparate (a seconda dei gusti di chi, di sequenza in sequenza, curava la ripresa): prevale tuttavia Duvivier di *Poil de carotte*.

Tornando ai lavori premiati (e concludendo), il Gran Trofeo golfo di Salerno per il maggior film realizzato in 16 mm è stato assegnato al Centro Cattolico Cinematografico che ha presentato un breve film didattico con regía di Mario Soldati: *Chi è Dio?* Si tratta di un eccellente lavoro che appartiene alla fase sperimentale di una produzione cinematografica destinata alla divulgazione della dottrina cristiana presso i ragazzi delle scuole elementari, e si può considerare un'opera compiuta.

Il soggetto di *Chi è Dio?* è semplice, direi quasi lineare. In un gruppo di ragazzi, decisi ad introdursi in una casupola per rubarvi una bottiglia dentro la quale è un piccolo veliero, comincia a serpeggiare il dubbio sull'opportunità del compimento di quell'azione. Qualche ragazzo suggerisce che Dio non approverebbe certo quel furto, anche se di lieve entità. Qualche altro ragazzo sostiene invece che Dio non disapproverà nulla, in quanto non vede nulla, come nessuno vede Lui. Sorge allora una polemica sulla possibilità di vedere Iddio. La soluzione del problema viene affidata ad un vecchio saggio che, ricorrendo all'esempio della fantasia evocatrice, suscita nell'animo semplice di quei fanciulli l'idea e il timore di Dio.

Tutto ciò viene raccontato con il piú felice linguaggio cinematografico, attraverso una sapiente scelta di inquadrature in esterni e di poche battute essenziali.

S. G. Biamonte

Rassegna della stampa

Il cinema tra cinquant'anni

« Come sarà il cinema tra cinquant'anni? ». Ponendo ad eminenti cineasti e letterati questo complesso quesito, che non può fare a meno di lasciare pensosi, « Le Figaro » sta conducendo un'importante inchiesta aprendo nelle sue colonne un appassionante dibattito. Hanno risposto, tra gli altri, G. Charensol, A. Arnoux, J. Cousteau, J. Painlevé — le cui previsioni nel campo della tecnica hanno eccezionale rilievo — e Clair.

Dobbiamo a G. Charensol una arguta pregiudiziale di relatività, posta a tutte le previsioni sull'avvenire del cinema. « Vorrei anzitutto invitare a ricordare — ha detto — che nel 1928-30 i piú autorevoli cineasti predicevano che il cinema sonoro non avrebbe avuto avvenire: smentiti dai fatti, essi hanno preso l'atteggiamento opposto di fronte all'avvento del gran colore, meno di dieci anni dopo, affermando che non si sarebbero piú fatti film in bianco e nero: sbagliando ancora peggio, se non altro perché già nel '43 essi hanno dovuto prender atto che Hollywood produceva metà films a colori di quanti ne aveva fatto negli anni fino al '40... ».

Charensol, comunque, ha avanzato una sua previsione, sul carattere dell'opera d'arte cinematografica di domani: « Essendo il cinema un'arte — egli ha detto — esso non può che dare, sempre piú decisamente, creazioni di grandi personalità individuali. La manifestazione d'una collettività su un piano d'arte è una pura astrazione dello spirito: anche le cattedrali, infatti, sono state costruite sui progetti di un architetto. Quelle forme di collaborazione — e qui però Charensol fa un caso limite, spostando il suo punto di vista, già discutibile — per cui il regista si mette a fare i dialoghi, e chi dovrebbe farli fa invece il montaggio, e la regía è magari dell'interprete principale, sono delle mostruosità che non daranno mai neanche una resa decente » Egli prosegue citando invece, come esempi positivi, « René Clair, Rossellini, Wyler, i quali hanno della loro opera di cinema la concezione che ha il pittore dell'affresco, il musicista della sinfonia ». E cosí conclude: « Io credo che in un prossimo avvenire le grandi opere di cinema saranno quelle che un solo artista avrà svolto dalla idea-germe fino all'ultima immagine ».

Anche Alexandre Arnoux attribuisce un valore determinante al alcune personalità superiori, nello sviluppo avvenire del cinema d'arte. Premesso che « il cinema può sempre contare su pochissimi di questi genii creatori, e che finora, ad esempio, essi si riducono a Chaplin, Méliès, e due o tre altri in tutto, l'eminente Accademico della Goncourt ha detto: « Il film sarà concepito nella sua totalità da questi genii, e da essi realizzato, con l'aiuto di buone équipes che però saranno sempre piú permeate del loro spirito ». Arnoux ha aggiunto che non è importante stabilire in che ambiente si formeranno tali personalità d'artisti: « Da dove verranno? — egli ha detto, con una superficiale, affatto seria *boutade* — Dalla tecnica o dalla letteratura, dalla buona società o dal bagno penale, da destra o da sinistra, dalla finanza o dalla prostituzione, o dalla cultura metafisica...: perfino da un centro di studi cinematogradici!... ».

Invece Jean Cousteau, il quale sostiene che « il cinema, dato il suo progressivo perfezionamento tecnico, imporrà alla creazione artistica una dipendenza continua, sempre piú stretta, dal fatto tecnico stesso », piú seriamente dice, obiettando al leggero paradosso di Arnoux e negando la sua tesi delle personalità individuali dominanti: « I futuri maestri del cinema non potranno mai piú essere dei letterati puri, innanzitutto. E poi, sarà sempre piú difficile per essi dare alle loro opere l'impronta della loro personalità ».

Il progresso tecnico del cinema, intuito come fatto determinante e come l'unico sicuro da Cousteau, però soltanto sul piano generale di rapporto col fatto creativo, è preconizzato invece su

un piano strettamente scientifico e con sorprendente sicurezza da Jean Painlevé. In questo settore: « arriveremo ad una proiezione che ci darà l'immagine nello spazio, a rilievo e colore totale » ha affermato il grande studioso e artista del documentario scientifico. « La soluzione completa di tali problemi è nel sistema del fisico francese Lippmann (1906), realizzabile in avvenire, ove si superi il problema del costo, con dei processi di pluritelevisione. Le due fasi della registrazione e della teletrascrizione si compiranno elettromagneticamente, a mezzo di fili. La proiezione al pubblico sarà fatta a mezzo di un impianto centrale, che dia la visione in piú sale contemporaneamente: questo per certe attualità, mentre si avranno sale concepite diversamente per la televisione diretta di spettacoli di tipo teatrale, o di manifestazioni sportive, o politiche ». Painlevé ha concluso con una previsione di immenso interesse, anticipando addirittura una nuova forma di creazione cinematografica: « Una volta che i tecnici e i registi si saranno impadroniti dei nuovi mezzi — egli ha detto — tali mezzi, e i bassi costi che verranno ad avere, consentiranno un genere cinematografico nuovo: la composizione relativamente istantanea di un film, attraverso una rapidissima visione del materiale registrato, la rapida previsione della resa, e la scelta ancora piú immediata, e liberissima, del materiale stesso ».

Sempre in tema di televisione — ma tornando alle previsioni generiche — anche Charensol afferma che « questo mezzo di trasmissione di immagini e di suoni porterà con ogni probabilità una rivoluzione totale, sia nel campo della produzione che in quello dell'esercizio cinematografico ». Cousteau sostiene che però « la televisione non porterà alla sparizione delle sale cinematografiche d'oggi, ed anzi non darà loro affatto ombra ». E Alexandre Arnoux è della stessa opinione. Quanto al sistema stereoscopico e al colore, egli sostiene che si affermeranno sempre di piú: mentre Jean Cousteau arriva a dire che « tutti i films saranno a rilievo e a colori ».

Lo stesso Cousteau avanza previsioni sulla concezione del sonoro, ma limitandosi a rispondere al testuale quesito: « Nei films di domani si tenderà ad imitare la natura nei suoni? ». Egli sostiene che « dato un sicuro miglioramento dell'attuale concezione d'una armonia imitativa, per altro molto imperfetta, si dovrà, per ottenere effetti sonori artistici, non già imitare servilmente bensí operare una trasposizione ed approfondirla con varie forme d'interpretazione ».

Una evoluzione nella regia, e di riflesso nella scenografia, nel senso di una maggiore semplicità, d'un linguaggio sempre piú scarno, d'un piú diffuso e profondo senso di misura, e d'una aderenza, anche da parte del pubblico, al dramma umano, collettivo — sempre in conflitto però con la produzione commerciale a grossi effetti — e una produzione meno intensa ma piú diffusa: queste le ultime previsioni emerse dall'inchiesta, con talune divergenze — tra Cousteau ed Arnoux, i piú generici e piú loquaci — se, negli attori di domani predominerà l'abilità o l'arte, il professionismo o l'improvvisazione.

René Clair ha messo a punto l'intero complesso di problemi, l'ha inquadrato nella realtà, con una osservazione tanto elementare quanto logica e profonda, nella sua semplicità: « L'evoluzione del cinema è legata all'evoluzione delle nostre istituzioni e dei nostri costumi: c'è da chiedersi come sarà il mondo, e non cosa sarà il cinema, tra cinquant'anni! ».

p. j.

Ventata del cinema italiano

Diversi fattori, alcuni circostanziali, altri duraturi, hanno deciso il successo del cinema italiano tra di noi. Lasciando da parte i motivi transitorii, che gli hanno aperto il mercato immediatamente, si distaccano quelli di maggior validità, che sono: la qualità artistica della produzione italiana e la nostra stessa formazione culturale, in cui la tradizione latina si mantiene forte per via della presenza di una massa immigratoria cosí numerosa come ben radicata. Non è azzardoso affermare che questa massa immigratoria ha creato, attraverso successive generazioni, condizioni mentali e psicologiche propizie a una tanto calorosa accoglienza a una cinematografia che, superando antichi difetti, riflette nitidamente la vita popolare della penisola e imposta problemi di profonda ripercussione sociale.

E' vero che in materia di cinema il gusto della maggioranza sembrava adattato alle formule nordamericane, a una serie di ricette cosí bene dosate come

brillantemente servite. Ma si è veduto che il conformismo a questo tipo di cinema era soltanto apparente e che bastava una ventata di cinema vibrante di umanità, nutrito di saggezza popolare, commovente e pittoresco, ma sempre autentico, per scacciare e sconfiggere, senza né pena né gloria, il cinema comunemente artificioso, fatto di frivolità e d'inganno, sottoposto alla commedia leggera ed al finale felice. La cinematografia nordamericana è capace di cose buone e grandi e sarebbe errore toglierle meriti e abilità artistica, ma noi qui non alludiamo a certi film isolati, ma al fiume della produzione statunitense, alla parte tipicamente «yankee» che passa davanti agli occhi di milioni di persone e contribuisce ad addormentarle tra musica e dolci immagini.

Il cinema italiano è un alleviamento da tanta scemenza, una passeggiata all'aria libera, una ricompensa per le stoltezze troppo a lungo sopportate.

Passando facilmente dal poetico al sociale, dall'umoristico al drammatico, dalla tenerezza alla focosità, con un nobile senso del bello e dell'eloquente e con una profonda penetrazione politica, il cinema italiano ha dato in poco tempo alla luce infinite possibilità, che il progresso tecnico permetterà di concretare, senza dubbio, se interessi commerciali, italiani o stranieri, non verranno ad intorpidire l'elasticità dell'ispirazione e a tarpare il volo della fantasia.

Nuove idee, nuove espressioni, un linguaggio vigoroso hanno determinato, a nostro giudizio, il cammino recente e il successo del cinema italiano nel nostro paese, culturalmente, spiritualmente e sentimentalmente preparato a riceverlo con dovuta comprensione e simpatia.

Honorio Barbieri

(da «Correo Cinematografico», *Buenos Aires,* 30-9-48).

Ricordo di Eisenstein

Pubblichiamo il testo della conferenza, introduttiva a una mostra di film di Eisenstein, tenuta il 2 *maggio* 1948 *a Londra da John Grierson*:

Ivor Montagu, che parlerà dopo di me, conobbe Sergei Eisenstein meglio di tutti noi, e dirà senza dubbio quale uomo egli fu. Ivor sa certo meglio di me quale vasto campo d'interessi egli ebbe come figura creativa e quale sforzo egli compì nei passati quindici anni per risolvere ardui problemi nel campo del cinema. Quello che forse posso con piena ragione sostenere davanti a voi è che nessuno ebbe agio di conoscere meglio di me l'enorme impulso dato al film da Eisenstein quando egli per la prima volta si rivelò nel mondo occidentale nella primavera del 1926. Io ebbi la fortunata occasione di trovarmi in America a New York quando Douglas Fairbanks portò per la prima volta notizia da Mosca del film *Potemkin* e fui ancora fortunato di aiutare Jack Cohen della «New York Sun» a preparare il film per l'America. Ebbi inoltre la fortuna che mi si richiedesse di scrivere i primi articoli al pubblico americano intorno al suo stile e alla sua maniera. Ciò fu tre anni prima che il film venisse rappresentato a Londra dalla *Film Society.* Tutti noi abbiamo subito, nel corso della nostra viva, l'influsso di grandi maestri, che con una sola lezione, o con una sola conferenza, od una sola opera, in un momento critico hanno influito sul nostro pensiero anche per l'avvenire. Io penso a quelle particolari illuminazioni interiori, a cui Keats allude nel suo sonetto, per cui si aprono in noi nuovi panorami, cosicché nessuna nostra visione può avere l'aspetto di prima. La maggior parte di noi, ne sono sicuro, parlerebbe di Chaplin o di D. W. Griffith, ed io, dal mio canto, parlerei naturalmente di Robert Flaherty; ma Eisenstein occupa un posto particolare per coloro che hanno influenzato i registi della nostra generazione. Egli fu il primo a dimostrare come il film possa essere nel mondo una forza positiva e vigorosa e quale potente influsso potrebbe avere, usato con deliberati fini. Dimostrò anche per primo come l'arte del film possa avere la medesima importanza delle altre arti, un'ispirazione altrettanto profonda, un campo altrettanto vasto e un'ambizione creativa altrettanto intensa. Richiamerò alla vostra mente, se ciò mi è possibile, l'atmosfera dei primi anni dopo il 1920, anni molto simili al periodo attuale. Noi eravamo appena usciti da una guerra, e malgrado sperassimo di fare qualche cosa, ci dibattevamo ancora in cerca di un contatto vivo col nuovo mondo, lasciatoci in eredità dalla guerra. D. H.

Lawrence scriveva i suoi ultimi lavori, la maggior parte da Taos. Joyce pubblicava *Ulysses* e T. S. Eliot *The Waste Land* mentre Wyndham Lewis, Clive Bell e Roger Fry esaltavano forme significative e insignificanti.

La tendenza fra noi, com'è tuttora, era di perderci un poco per le vie traverse della letteratura e dell'estetica, ma verso il 1925 giungevamo, e molti di noi avidamente, a un contatto più diretto con la realtà, per cui il film, proprio perché è il mezzo della macchina fotografica, dell'osservazione naturale e del contatto col nostro prossimo ovunque, sembrò ad alcuni di noi la guida piú vivace verso la realtà a parte la letteratura. Gli uomini d'avanguardia della Germania e della Francia, e non meno degli altri il nostro Cacalvanti ci avviarono per un tratto del cammino. Vertov e Flaherty ci condussero per un altro tratto; ciò che ritengo facesse Eisenstein fu di eliminare dai nostri tentativi i brancolamenti del liricismo e dell'estetismo. Il suo *Potemkin* si riferiva al 1905 ed avrebbe potuto essere qualsiasi specie di quadro storico, come il *Grieshaus* o l'*Enrico V*. Esso trattava di un episodio sensazionale di carattere rivoluzionario ed avrebbe potuto essere come l'*Old Ironsides*, ma esso fu un film che derivò la sua forma e la sua potenza dalla ciurma di una nave, dalle vie e dalle folle e dai semplici particolari di ogni giorno come il veleggiare delle barche dentro e fuori del porto e macchine che danno moto alle navi e tutto ciò con un crescente senso della profonda forza drammatica di ogni cosa interno a noi, vista in rapporto a un mondo in azione. Flaherty rappresentò la realtà, talvolta anche molto spinta, osservata in uno stato di quiete. La cosa di maggiore entità riguardo all'osservazione di Eisenstein fu che questa ebbe un carattere fortemente dinamico. Può darsi che parte del nostro lavoro sin da allora sia stato in un certo senso di qualche portata, ed io so che molti di noi hanno cercato di renderlo tale. Se siamo in qualche modo riusciti, lo dobbiamo in gran parte a quella prima sicura rivelazione che il film non è il semplice specchio che riflette la natura, bensí un martello che la forgia. Sig. Presidente, signore e signori, noi onoriamo oggi Sergej Eisenstein come uno dei grandi maestri del Cinema, e in conseguenza lo piangiamo. Soprattutto lo piangiamo perché io credo, come spesso avviene nelle arti giovani in formazione, le luci che ci guidano bruciando di fiamma intensa si spengono troppo presto. Per certe questioni noi tutti oggi ormai siamo d'accordo. Quelli di noi che impararono da Eisenstein durante questi primi anni non hanno oggi bisogno di vedere i vecchi film, che conosciamo quasi a memoria, una fotografia dopo l'altra, perché essi sono parte di tutto ciò che noi conosciamo del cinema, di ciò che facciamo per il cinema e di tutte le nostre speranze intorno ad esso quale forza creativa. Il dono di Eisenstein è ovunque questo nostro mezzo si giovi dell'occasione propizia e rifletta gente, forze e cose reali. Aggiungo anche che Eisenstein stese un'ampia tela nella cui larghezza può darsi anche che si sia perduto. Ma fu la sua forza e allo stesso tempo la sua debolezza l'aver concepito le piú grandi cose per il mezzo che noi serviamo.

Fu la sua sfida a sé stesso, come fu la sua sfida ai registi di ogni luogo. Ma io credo che fu per questa stessa sfida, rendere cioè il nostro mezzo grande per scopo e per profondità come qualsiasi altro, che egli non è oggi morto ma vivo.

John Grierson

" Cinema „

La mancanza di «Cinema», tra i cultori di cose cinematografiche, era vivamente sentita, perché questa bella e nutrita rivista aveva assolto, prima della guerra in Italia e fin dal suo nascere, un costruttivo compito, non soltanto critico, nella evoluzione della produzione italiana. Da qualche settimana «Cinema» è tornata al suo posto e alla sua funzione: affidata alle cure di Adriano Baracco, direttore, e dell'infaticabile Guido Aristarco, essa ha ripreso le pubblicazioni con la collaborazione di un forte nucleo di scrittori, molti dei quali appartengono anche alla famiglia di «Bianco e Nero». Nella comune fatica per difendere e rafforzare il prestigio del cinema italiano contemporaneo, e per conoscere e valutare il lavoro delle cinematografie consorelle, «Bianco e Nero» rivolge fraternamente a «Cinema» il suo saluto piú affettuoso.

Circoli del Cinema

Circolo napoletano del cinema

E' sorto in Napoli nell'ottobre 1947, con sede in Via Cimarosa, 20-A. Il presidente è il prof. Renato Caccioppoli della Università di Napoli.

Il circolo, dal novembre 1947 a tutto il maggio 1948, ha svolto proiezioni settimanali, al cinema Alhambra, ogni domenica mattina. Il film è stato presentato da un critico cinematografico e seguito da pubblico dibattito.

Il circolo ha anche organizzato un Festival del film francese alla Sala Iris, con presentazioni di Jean George Auriol.

Roberto Paolella, del circolo stesso, ha tenuto all'*Institut de Grenoble* dieci lezioni di storia del cinema.

Il circolo napoletano ha anche appoggiato iniziative consimili a Vietri sul Mare e Nocera Superiore, ove nello scorso mese, al Circolo sociale, il Dott. Rattazzi ha invitato il nostro redattore napoletano Roberto Paolella a tenere una conferenza-dibattito sulla odierna situazione del cinema americano. Tra i film proiettati all'Alhambra citiamo: *Le Million, Le Chapeau de paille d'Italie, Il Vampiro, La Passione di Giovanna d'Arco, La fine di Pietroburgo, L'uomo di Aran, L'allegra brigata, Poil de Carotte, Aleksandr Nevskij, Cabiria, Ombre rosse, Miss Europa, Acciaio, La linea generale* (selezione), *La madre* ecc. ecc. Il festival francese comprendeva: *Goupi mains rouges, Carnet de bal, Les Dames du Bois de Boulogne, Le Ciel est à vous, Les Enfants du paradis.*

Cine Club "Primi Piani,,

E' stato costituito in Firenze, con sede in Palazzo Strozzi, il Cine Club Primi Piani che ha iniziato la sua attività nel mese di giugno e, malgrado la stagione avanzata, ha avuto un grande successo di aderenti. Sono state fatte in totale sette serate con proiezioni di retrospettive, ante-prima, comiche e documentari. E' stata costituita una sezione 16 mm. che si dedicherà particolarmente alla produzione, ed inoltre ha collaborato con vari enti cittadini per manifestazioni varie, quali due serate di proiezione per il Convegno delle Arti Figurative, collaborazione al secondo Convegno Nazionale del jazz, proiezioni alla Mostra Nazionale dell'Artigianato ecc. L'iniziativa ha avuto un meritato successo.

Cine Club Senese

Il « Cine-Club » senese ha ripreso la propria attività il 9 dicembre u. s. con la proiezione del film di Renoir *La grande illusione*. Le iscrizioni si ricevono presso la Libreria Ticci, Banchi di Sopra.

Circolo Romano del Cinema

Le proiezioni del Circolo romano del cinema sono ricominciate al Barberini con *Ladri di biciclette* di De Sica in anteprima. Hanno fatto seguito *La terra trema* di Visconti, *Madame Bovary* di Renoir, *Maskerade* di Forst, ecc. Al Liceo Righi il Circolo ha ripreso i settimanali dibattiti con una conversazione di Giorgio Prosperi sul tema: « Ladri di biciclette ».

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200